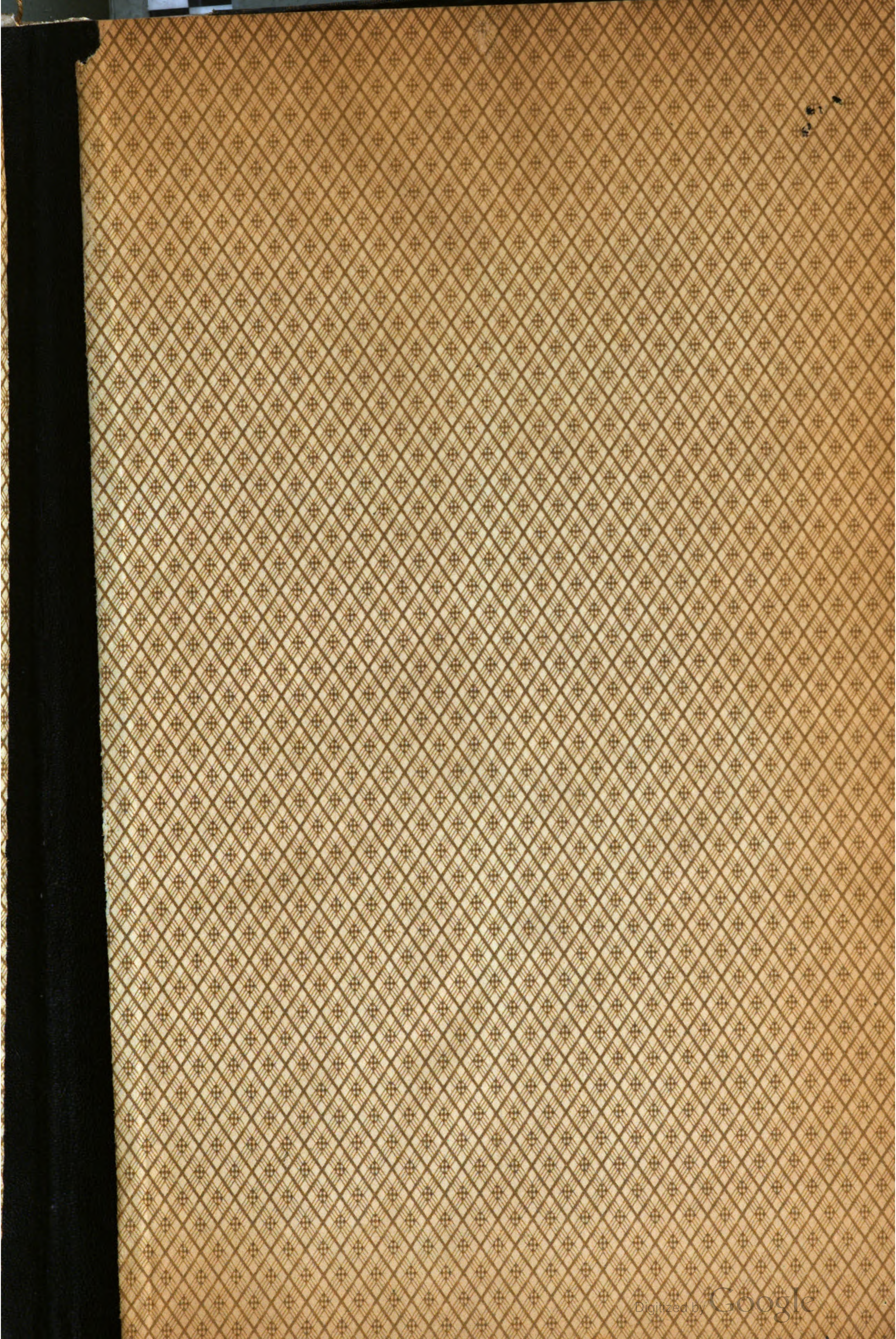




Aversa

a

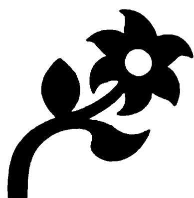
Domenico Cimarosa

nel

Primo centenario dalla sua morte



XI Gennaio MCMI



Napoli
R. Stabilimento Tipografico Francesco Giannini & Figli
Strada Cisterna dell' Olio
1901



Edizione in 4000 esemplari
In vendita per l' opera di beneficenza
Domenico Cimarosa

Esemplare n.º 430.

Lettera di S. E. la Dama d'Onore
di
Sua Maestà la Regina Madre
al Presidente del Comitato

Stupinigi, 10 dicembre 1900.

Onorevolissimo Commendatore,

Ho ricevuta a suo tempo la gentile lettera di lei dello scorso novembre, e poichè a V. S. urge di avere una risposta circa la dedica a Sua Maestà la Regina Madre del noto libro, mi sono indotta a nuovamente intrattenere della cosa la Maestà Sua, pregandola delle Sue decisioni al riguardo.

L'Augusta Donna, apprezzando l'atto cortese e devoto di V. S. e del Comitato da lei presieduto, non che lo scopo nobilissimo della pubblicazione, ha espresso il desiderio che, dopo il grave lutto onde è colpita e che non si accorda con la imminenza della pubblicazione, il volume non veda la luce sotto gli auspicî del Suo Nome.

Ma poichè si degnava di concedere l'alto Suo patronato alle feste del Centenario di Cimarosa e soprattutto all'Opera pia che il Comitato si propone di fondare, nulla ha in contrario a che questo possa essere accennato sul frontespizio del libro, che dalle feste del predetto centenario appunto deriva.

Delle istruzioni di Sua Maestà mi pregio quindi rendere informata la S. V., mentre le rinnovo, Commendatore gentilissimo, i miei sentimenti di particolare osservanza.

Marchesa di Villamarina

A S. S. Ill.ma
L'Avv. Comm. Pietro Rosano
Presidente del Comitato Cimarosa
Napoli

Era voto vivissimo dell' animo nostro che questo volume fosse dedicato a Sua Maestà la Regina Madre, e compimmo il dovere di chiedere alla Signora Augusta che volesse degnarsi accoglierne la dedica.

Sua Maestà, fra il dolore, che signoreggia nell'animo Suo ed il desiderio di non privare un'opera gentile, fatta a scopo di beneficenza, della sua protezione, ha fatto scrivere dalla sua Dama d'onore al Presidente del Comitato la lettera, che precede.

Compresi dal sentimento di delicato riserbo, e di grande magnanimità insieme, che la ispirava, rendiamo a Sua Maestà la Regina Madre grazie devote; e dal nome di Margherita di Savoia tragghiamo securo auspicio che queste pagine andranno per l'Italia e valicheranno le Alpi diffondendo il concetto dell'Opera pia, che, se Dio ci assiste e se la generosità de' buoni non ci verrà meno, fonderemo, anche col provvento della vendita di questo libro, sforzandoci raggiungere, con puro intento di arte, il sollievo della sventura.

Il Comitato



S. M. Margherita di Savoia
Regina Madre di Sua Maestà il Re d' Italia
alta Protettrice
delle onoranze a Domenico Cimarosa

Comitato Italiano

per

Le onoranze a Domenico Cimarosa

Sotto l'alto patronato

di S. M. la Regina Madre del Re d'Italia

Margherita di Savoia

Presidenti onorari

Gallo Comm. Avv. Niccolò
Ministro della Pubblica Istruzione

Baccelli Comm. Guido
Deputato al Parlamento Nazionale

Presidente
Rosano Comm. Avv. Pietro

Vice Presidente
Platania Comm. Pietro
Direttore del R. Conservatorio Musicale in Napoli

Segretario
Altavilla Comm. Enrico
Direttore dell'Istituto Artistico S. Lorenzo in Aversa

Tesoriere
Compagna Barone Alfonso

Abatemarco comm. Angelo, Consigliere di Cassazione
Afan de Rivera Generale march. Achille, Deputato
Amore avv. comm. Olindo
Bonacci avv. comm. Teodorico
Broccoli comm. Angelo, Deputato
Calabria comm. Giacomo, Consigliere di Cassazione
Caravita comm. Giuseppe, Principe di Sirignano
Capece Minutolo di Bugnano Gerardo, Deputato
Cesi prof. Beniamino
D'Aniello cav. avv. Vincenzo, consigl. provinciale
D'Arienzo prof. Nicola
D' Ausilio cav. avv. Giuseppe, Sindaco della città di Aversa
Del Balzo duca Ernesto, Governatore del Regio Conservatorio di musica in Napoli
Del Drago Don Ferdinando, principe d'Antuni
D'Errico comm. Felice, Senatore del Regno
De Filippis comm. Carlo
De Nardis prof. Camillo
De Renzis Generale comm. Michele, Deputato
De Sanna cav. Roberto
Di San Martino e Valperga Conte Enrico, presidente dell'Accadem. Reale di Santa Cecilia in Roma
De Simone cav. Giuseppe, Senatore
Di Laurenzana Gaetani conte Luigi, Deputato
Filiasi marchese Luigi
Gianturco comm. Emanuele, Ministro di Grazia e Giustizia
Grossi comm. Federico, Deputato
Leonetti comm. Raffaele, Deputato
Lombardi comm. Nicola
Lucernari conte Annibale, Deputato
Marchetti dei Marchesi Ferrante Giulio, addetto di Legazione di Sua Maestà
Martucci prof. Giuseppe, Direttore del Liceo Musicale di Bologna
Morelli avv. cav. Enrico
Napolitano prof. Daniele
Orabona comm. Francesco, Deputato provinciale
Orlandi comm. Giuseppe
Pagliara comm. Rocco, Bibliotecario del R. Conservatorio Musicale in Napoli
Palumbo prof. Costantino
Parmeggiano prof. Domenico
Perla comm. Raffaele, Cons. di Stato, deputato
Polidoro prof. Federico
Puzone prof. Raffaele
Romano cav. Giuseppe
Ruffo avv. Filippo
Ruta prof. Francesco Paolo
Sangermano prof. Luigi
Sellitti cav. Giuseppe, Preside del Liceo di Aversa
Serrao cav. prof. Paolo
Summonte comm. avv. Celestino
Testa comm. avv. Tommaso
Teti comm. Filippo, Senatore
Vitale comm. avv. Tommaso, Deputato
Vitale cav. avv. Giovanni



Sua Altezza Imperiale e Reale
il Rev.mo ed Aug.mo
Arciduca Eugenio di Austria
Gran Mastro Teutonico
Protettore del Comitato Austriaco per le onoranze a Domenico Cimarosa
in Vienna

Comitato Austro-Ungarico

per

le Onoranze a Domenico Cimarosa in Vienna

Protettore

Sua Altezza I. e R. il Reverendissimo ed Augustissimo Arciduca Eugenio
Gran Maestro Teutonico

Presidente onorario

S. E. il Cavaliere de Hartel, Ministro dei Culti e della Pubbl. Istruzione

Presidente

S. E. il Barone de Bezecny - Cons. intimo di S. M.

Vice Presidenti

Il Barone de Weckbecker - Cons. Aulico di S. M.
Il Cavaliere de Wiener - Cons. Aulico al Ministero dei Culti e della P. I.

Segretario e Relatore-delegato

Cav. de Eisner-Eisenhof

S. E. il Conte Lanckoronski, Cons. intimo di S. M.
S. E. il Barone de Plappart, Cons. intimo di S. M.
Intendente Generale dei teatri di Corte

Prof. Univ. D.r Guido Adler
Cons. di Governo D.r Prof. Carlo Glossy - Direttore della Biblioteca della città di Vienna
Cons. Aulico Prof. D.r Edoardo Hanslick — critici musicali — Neue Freie Presse
D.r Roberto Hirsehfeld — critici musicali — Wiener Abendpost
Max Kalbeck — critici musicali — Neues Wiener Tagblatt
Cons. Aulico D.r Karabacek, Direttore dell' i. r. Biblioteca di Corte
Cust. D.r Aloys Karpf ff. „ dell' i. r. Biblioteca fidecomissaria e della famiglia Imperiale
Cons. Imperiale Lodovico Koch Segr. Generale del Conservatorio di Musica
D.r Eusebio Mandyczewski Archivario della Biblioteca del Conservatorio di musica
D.r Giuseppe Mantuani ff. di Direttore alla Sezione Musicale dell' i. r. Biblioteca di Corte
Riccardo de Perger Direttore del Conservatorio di Musica
Prof. Antonio Rückauf, Compositore

Prof. Alfredo Kopfermann Bibliotecario della R. Biblioteca di Berlino (Sezione Musicale)
Federico Donebauer, Praga
Carlo Schmidl editore di Musica e storia musicale, Trieste

Comitato Artistico

Comm. Federico Dobner di Dobenau Scalco di S. M. I. e R. A. Presidente

Cav. Angelo Trentin
Segretario

Cav. Rodolfo Weyr
i. r. Professore, Vice Presidente

Cav. Ugo Darnaut
Cav. Ludovico Hans Fischer
Cav. Alessandro D. Goltz
Federico König

Cav. Enrico Leffler
Cav. Barone Carlo de Merode
Cav. Carlo Moll
Comm. Antonio Scharff

Elenco de' Sovrani e Capi di Stato Stranieri

i quali hanno accettato l'omaggio del presente volume

1. Sua Maestà l'Imperatore di Russia.
2. Sua Maestà Imperiale e Reale l'Imperatore di Austria, Re d'Ungheria.
3. Sua Maestà Imperiale e Reale l'Imperatore di Germania, Re di Prussia.
4. Sua Maestà la Regina d'Inghilterra.
5. Sua Maestà l'Imperatore di Turchia.
6. Sua Maestà l'Imperatore del Giappone.
7. Sua Maestà lo Sciah di Persia.
8. Sua Maestà la Regina Reggente di Spagna.
9. Sua Maestà il Principe Regg. di Baviera.
10. Sua Maestà il Re di Portogallo.
11. Sua Maestà la Regina Madre del Re di Portogallo.
12. Sua Maestà il Re del Belgio.
13. Sua Maestà il Re di Grecia.
14. Sua Maestà il Re di Danimarca.
15. Sua Maestà la Regina de' Paesi Bassi.
16. Sua Maestà il Re di Romania.
17. Sua Maestà il Re di Serbia.
18. Sua Altezza Reale il Principe del Montenegro.
19. Sua Altezza Reale il Principe di Bulgaria.
20. Sua Eccellenza il Presidente della Repubblica Francese.
21. Sua Eccellenza il Presidente degli Stati Uniti dell'America del Nord.
22. Sua Eccellenza il Presidente della Repubblica Argentina.
23. Sua Eccellenza il Presidente della Repubblica del Brasile.
24. Sua Eccellenza il Presidente della Confederazione Svizzera.
25. Gli Eccellentissimi Capitani Reggenti della Repubblica di San Marino.



Elenco dei Pittori e Scultori

che hanno finora promesso o spedito lavori per la lotteria [1)]

1. Acquaviva Vincenzo
2. Anaderio, signorina
3. Altamura Saverio (defunto) offerto dalla nipote Signora de Luca.
4. Biggi Alessandro
5. Bistolfi Leonardo
6. Borsa Emilio
7. Bozza Alberto
8. Bramby Frank
9. Calandra D.
10. Campriani Alceste
11. Cefaly Andrea
12. Dalbono Eduardo
13. Dell'Acqua Cesare
14. Di Giovanni Nicola
15. Duprè Amalia
16. Ferrari Ettore
17. Fischetti Prof. Ing. Luigi
18. Formis Achille
19. Frascara Giacinto Deputato - un quadro antico
20. Gabrici Giacomo
21. Gibellini Olimpia
22. Giuliano Bartolomeo
23. Guardascione E.
24. Hulmun Humbertr
25. Huraut M.
26. Jerace Francesco
27. Jerace Vincenzo
28. Lamonica Giuseppe
29. Laurenti Cesare
30. Lelmert Hildegard
31. Lessi Tito
32. Lobedan Clara
33. Lobedan Emma
34. Lops Ruggiero
35. Lucchini Matilde
36. Mengatti Nello
37. Michetti Francesco Paolo
38. Miola Camillo
39. Monteverde Giulio
40. Morelli Domenico
41. Mossuti Enrico
42. Nomellini Plinio
43. Pardi Vito
44. Pompeo Mariano
45. Rapisardi Michele (defunto) offerto dal fratello
46. Risi Enrico
47. Rutelli
48. Salfi Enrico
49. Sapone Raffaele
50. Soldini Arnaldo
51. Tabacchi Francesco, Generale
52. Tancredi Raffaele
53. Tommasi Adolfo
54. Ugo
55. Un'austriaca
56. Wan Dick, copia in miniatura di un quadro che si conserva nella pinacoteca di Brera
57. Vetri Paolo
58. Ximenes Ettore

1) Altri lavori moltissimi certamente avremo dalla generosità degli artisti italiani e stranieri. Inoltre il Signor Barone Srasser di Vienna ci ha donato un **quadro originale del Tiziano**, e ieri 2 gennaio 1901 il Signor Angelo von Eisenhof ci annunziò che sono stati finora dal Comitato artistico austriaco raccolti 53 lavori per la nostra lotteria.

Al munifico donatore del Tiziano, agli artisti ed ai membri del Comitato austriaco esprimiamo tutta la nostra riconoscenza.





Ai Lettori

Francesco Florimo, quell'anima elettissima di artista, che tenace negli affetti suoi, due cose amò nel mondo, l'arte musicale e Vincenzo Bellini; che alla musica consacrò una storia, e con gelosa cura ne raccolse i più preziosi cimelî nella biblioteca, nell' archivio e nella pinacoteca del Reale Conservatorio in Napoli; e del perduto amico non mai dimentico, non ebbe pace fino a quando non ne portò, in un viaggio, tramutatosi in apoteosi, le ceneri da Parigi alla nativa Catania, e fin quando non vide sorgerne il monumento nei pressi di San Pietro a Maiella in Napoli: Francesco Florimo, parlando di Domenico Cimarosa nel 2.° volume della Storia appunto della musica napolitana, ebbe per la città di Aversa amarissime parole; la disse obliviosa della sua gloria più pura, madre non tenera del più eletto fra i suoi figliuoli, ed accusò i consiglieri del Comune di contraddizione, poichè, mentre aveano dato il nome del Cimarosa alla strada dove è posta la povera casa, in cui il maestro aprì gli occhi alla luce, nulla avevano fatto per ricordarlo ai lontani nepoti.

Per rispondere in forma solenne alla rampogna del fiero calabrese, Aversa seppe, con meditato silenzio, aspettare la propizia occasione; ed appressandosi il primo centenario dalla morte del glorioso maestro, gli amministratori della Città, nell'11 giugno del 1899, con unanime deliberato, nominarono un Comitato, per compiere tutto quello che stimava conveniente, affinchè " la com-" memorazione centenaria riuscisse solenne e degna del decoro della città e della " gloria di Domenico Cimarosa:„ posero a disposizione di esso la somma di

" lire 25000, da pagarsi negli esercizi 1899, 1900 e 1901, perchè, erogandola " come meglio credeva, provvedesse e alla erezione di un monumento in Aversa, " e alla fondazione di un' Opera di beneficenza: „ fecero voti che questa fosse posta sotto il patronato di Sua Maestà la Regina d'Italia, e che del Comitato accettassero la Presidenza onoraria Giuseppe Verdi e Guido Baccelli.

Margherita di Savoia, con quella rapida intuizione, per la quale comprende ed incoraggia ogni iniziativa delicata e gentile, accolse graziosamente la preghiera, e rese paghi i voti della cittadinanza Aversana, accettando che fosse posto sotto il suo patronato morale l' opera di beneficenza che dovrà sorgere con gli auspicî del nome di Domenico Cimarosa: l'on. Baccelli di buon grado assunse la presidenza onoraria del Comitato, mentre Giuseppe Verdi, pur dichiarando di accompagnare con tutta l'energia dell'animo l' opera benefica, fu dalla tarda età e dalle condizioni della salute malferma impedito di farne ufficialmente parte.

Il Comitato si radunò per la prima volta nel 16 luglio 1899 in assemblea generale in Napoli in una delle sale del Conservatorio di musica di San Pietro a Maiella, gentilmente concessa dal Governatore Duca del Balzo, e disposta in quest' artistica forma:



Da quel giorno con operosità febbrile, che trasse da ogni ostacolo sempre nuovo vigore, il Comitato lavorò onde fosse raggiunto il triplice scopo di erigere a Domenico Cimarosa un monumento; di provvedere a feste centenarie decorose, e d'istituire una grande Opera di beneficenza, che, da Cimarosa intitolandosi, soccorresse la sventura con puro ed elevato intendimento d'arte.

Francesco Jerace; il fortissimo artista, modella nel marmo il monumento, il quale avrebbe potuto essere inaugurato nell'11 di questo mese, giorno in cui ricorre il primo centenario dalla morte del Cimarosa in Venezia, se circostanze, indipendenti dalla volontà dell'artista e del Comitato, non avessero consigliato di differirne per alcun tempo l'inaugurazione, forse con maggiore lustro di questa e con più grande utilità dell'Opera pia.

A quest'Opera conversero i maggiori sforzi del Comitato; ed affinchè nulla di quanto la carità d'altrui prepara per l'educazione dei fanciulli fosse sottratto per spese di edifici, casermaggio e simili, volle, piuttosto che crearla ex novo, innestarla in altri Enti d'incontestata rinomanza e che vivono vita rigogliosa, quali l'Istituto artistico San Lorenzo di Aversa, insigne Opera di beneficenza mantenuta a spese dell'Amministrazione Provinciale di Terra di Lavoro, e il Conservatorio musicale di San Pietro a Maiella in Napoli, cui è annesso un convitto.

La nuova Opera pia dovrà, secondo gl'intendimenti del Comitato, raccogliere fanciulli orfani e diseredati dalla fortuna nell'età dai sette ai nove anni, e ricoveratili nell'Istituto Artistico San Lorenzo, far loro fino ai dodici anni apprendere, con le nozioni di cultura generale, i principî dell'arte musicale, preparandoli a dare, fra i dodici e i tredici anni, l'esame di ammissione al Conservatorio di musica in Napoli: quelli, fra i fanciulli dell'Opera, i quali non avranno avuto dalla natura la fibra musicale e non saranno in grado di sostenere l'esame di ammissione al Conservatorio, usciti dalla sezione speciale dell'Opera pia, potranno essere ammessi in un'altra sezione dell'Istituto artistico per divenire buoni e valorosi operai: gli altri, ricoverati nel Convitto di San Pietro a Maiella, compiranno l'intero corso musicale, e, questo espletato, un concorso fra coloro che avranno ottenuto il diploma, designerà gli ottimi, ai quali una pensione relativamente larga fino ai 23 od ai 24 anni, permetterà di svolgere tutte le proprie attitudini artistiche, seguendo corsi di perfezionamento nella musica o nel canto, nell'Italia od all'Estero.

Perchè questo alto ideale, a cui il Comitato ha ispirato il concetto del=l'Opera pia Domenico Cimarosa, possa venire attuato, occorre una somma non inferiore alle lire 300,000.

Di questa, quasi lire 40000 sono già state offerte dalle Province, dai Comuni e dai privati, secondo l'elenco, che pubblichiamo in appendice di questo volume, compresa la somma di lire 1000, che rappresenta la differenza fra le 25000 poste a disposizione del Comitato dal Municipio di Aversa e le 24000, a cui Jerace generosamente ha limitato la spesa pel monumento, convenuta da prima per lire 35000.

Per raccogliere l'altra ingente somma il Comitato crede niente possa essere più utile di una grandiosa lotteria di quadri e statue originali di autori moderni; e per averne si è rivolto a tutti gli scultori e pittori del mondo espo=sitori a Venezia nelle tre esposizioni del 1895=97=99; e fra le opere d'arte arrivate e promesse, già contiamo oltre sessanta pregevoli lavori, numero che, con replicate insistenze, certamente, per la generosità degli artisti, sarà di gran lunga accresciuto.

La lotteria dovrà essere nazionale, e per farla così, è mestieri di una legge, la quale, per lo scopo benefico che si vuole raggiungere, e per l'auto=rità degli onorevoli Deputati e Senatori della Provincia di Terra di Lavoro, che se ne faranno certamente iniziatori, il Comitato è sicuro che sarà votata dai due rami del Parlamento.

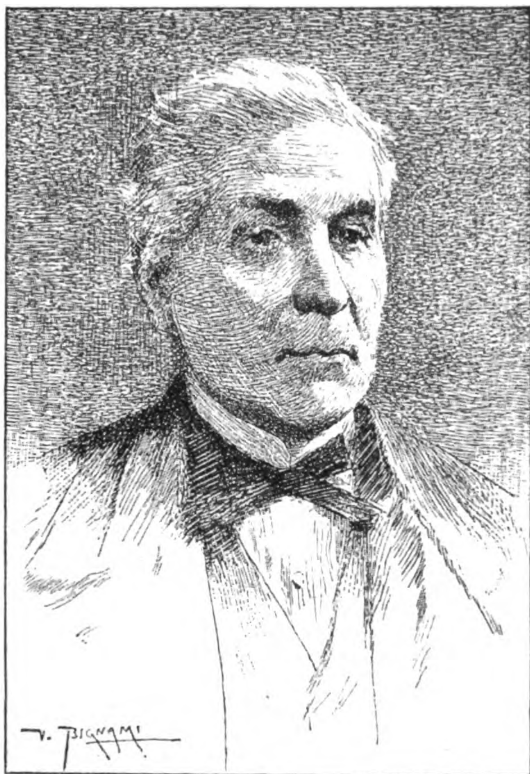
Ove questo avvenga, la lotteria potrà essere estratta, dopo un anno dal centenario dalla morte del Cimarosa, nell'11 gennaio 1902, e l'estrazione di essa far coincidere con l'inaugurazione del monumento e con quella del=l'Opera pia.

Fra qualche mese però, potremo forse riprodurre in Napoli la solenne esposizione di cimelî Cimarosiani, che sarà inaugurata ora a Vienna, preparata nobilissimamente dall'autorevole Comitato austro=ungarico, che ha a capo S. A. R. l'Arciduca Eugenio d'Austria, e di cui è anima eccitatrice il Barone Angelo Eisner Eisenhof. Questo Comitato si propone d'inviarci tutto il ma=teriale di quella esposizione, e noi siamo lieti fin da ora di esprimere pub=blicamente a S. A. Reale il Presidente, ed agli illustri Componenti di esso, tutta la nostra riconoscenza.

Per quest'anno, nel giorno preciso della ricorrenza del primo centenario dalla morte del grande artista, noi offriamo al popolo italiano ed a quanti nel

mondo non sono immemori dell' ispirato maestro aversano, questo volume, pel quale, in nome di Aversa, abbiamo chiesto il concorso di letterati e scienziati italiani e di qualche straniero. E centocinquanta, fra cui ventisei signore, hanno al nostro invito cortesemente aderito, mandando elette prose e versi leggiadri.

A tutti costoro, i quali ci hanno permesso di pubblicare i loro lavori, ed agli altri che di preziosi autografi musicali hanno arricchito il nostro volume, rendiamo le grazie più vive.



Francesco Florimo

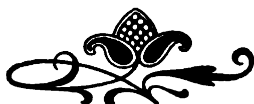
Essi, avendo contribuito ad attuare il concetto genialmente gentile, produrranno, ne abbiamo fede sicura, un rilevante vantaggio alla nostra Opera pia con la facile vendita di questo volume, che speriamo ogni donna intellettuale vorrà avere nel suo salotto, ed ogni uomo generoso acquisterà certamente a sollievo di orfani derelitti.

Il rapido cenno a quanto è stato fatto ed a tutto quello che si ha in animo di fare per provvedere alla istituzione d'una grande Opera di beneficenza e di arte insieme, che dovrà sorgere nel nome di Cimarosa, dimostra come la città di Aversa non sia obliviosa delle glorie sue, e come sappia onorare degnamente quelli fra i suoi figliuoli che la illustrarono con le loro opere.

E non è ardimentoso credere che, se fosse vivo, Francesco Florimo si affretterebbe assai volentieri a pubblicare un'altra edizione della sua storia per fare onorevole e doverosa emenda dell'accusa mossa alla antica e gentile città campana.

Napoli, 2 gennaio 1901.

Il Comitato





Domenico Cimarosa

(Da un ritratto sincrono di grandezza al naturale, dipinto nel 1785 da Francesco Candido, che si conserva nel Museo di S. Martino in Napoli nella sala de' ritratti, num. 1103).

La Patria di Cimarosa

Notizia Storica della Città di Aversa [1]).

Una lite tra Napoli ed Aversa.

Intorno all'anno 1750 venne dato da Re Carlo terzo di Borbone l'ordine di formare un catasto generale dei beni del Regno di Napoli, e gli Eletti della Città di Aversa segnarono nel numero di coloro, che dovevano pagare la tassa di bonatenenza, come allora usava dire, anche i cittadini napoletani, che possedevano beni situati nel territorio aversano.

A questa richiesta si ribellarono i Napoletani, rifiutando pagare imposta di sorta, alla quale sostenevano non essere tenuti per la promiscuità, Aversa essendo feudo napolitano, surto per concessione del Duca Sergio IV di Napoli, che ne aveva investito Rainulfo normanno, e promossero contro l'amministrazione aversana una lite, la qual venne combattuta con singolare accanimento da amendue le Comunità, sostenendo le ragioni dei Napoletani l'insigne giurista Carlo Franchi chietino, e difendendo Aversa il forte giureconsulto Marchese Teofilo Mauri: l'uno e l'altro scrissero monografie anche oggi consultate con profitto nella pratica forense, e la vittoria arrise alla Città di Aversa. Difatti, una sentenza del 18 agosto 1755 della Regia Camera della Sommaria in Napoli, pose fine alla controversia, dichiarando sciolta la promiscuità, ed ordinando che " i cittadini napolitani, i quali possedevano

1) Non ho la pretesa di avere scritto una sintesi della Storia di Aversa: me ne sarebbe mancato la competenza ed il tempo: ho solo gettato alla meglio pochi appunti per ricordare di questa Città alcune vicende, consultando, nel lavoro modestissimo, le opere seguenti: **Capasso:** Monumenta Neapolitani Ducatus; **Schipa:** Ducato di Napoli; **De Blasiis:** La Insurrezione Pugliese e la Conquista di Napoli; **Pacicchelli:** Il Regno di Napoli; **Del Re:** Storia della monarchia; **Pelliccia:** Cronache Patrie; **Fabozzi:** Istoria della fondazione di Aversa; **Moschetti:** Istoria Critica di Aversa; **Jovene:** Modesto richiamo ecc., e, sopratutto, **Parente:** Origini e Vicende Ecclesiastiche della Città di Aversa.

c

" beni nel territorio della città di Aversa e dei Casali di questa, fossero tenuti a
" pagare la buonatenenza, come tutti gli altri proprietarii, che, non essendo
" cittadini aversani, possedevano beni nell'agro di quella città. „

Una lapide del Canonico Fabozzi.

Era in quel tempo a capo del magistrato aversano Francesco della Valle, il quale volle che una lapide ricordasse la grande vittoria riportata; e diede incarico di dettarne l'epigrafe al dotto Canonico Ferdinando Fabozzi, teologo della Collegiata del Duomo.

Infatti, pochi anni dopo, nel 1762, venne murato nella facciata orientale del campanile della chiesa cattedrale un antico busto di guerriero, in qualche parte rotto, e sotto di esso questa iscrizione lapidaria, che a buon diritto Guglielmo Schulz qualifica ampollosa:

RAYNULPHO
PRINCIPI GENTIS NORTHMANNORUM
QUI SE MILITE AC DUCE
MARSORUM POTITUS COMITATU
GRAECIS HOSTIBUS DEVICTIS
CUM CAMPANIS PRINCIPIBUS LONGOBARDIS
FOEDERE FIRMATO
ANNO CIRCITER
MILLESIMO VIGESIMO SECUNDO
URBEM PRIMUS CONDIDIT AVERSAM
TURRIBUS ARCE MOENIBUSQUE EXTRUCTIS
EAM QUAE APERTO AUXIT ASYLO
ET DITIONE GARGANI MONTIS ARMIS
COMPARATA
APPULISQUE DEDITIONEM RECEPTIS
AVERSANUM INSTITUIT COMITATUM
REBUSQUE OMNIBUS
ET BELLI ET PACIS
PRAECLARAE GESTIS
AVERSAE TANDEM ANNO MXLVII.
FATO CONCESSIT
HOC A MAIORIBUS POSITUM MONUMENTUM
SED TEMPORIS VI ATQUE INIURIA DISIECTUM
ERUTUMQUE EX RUDERIBUS
VETUSTI TEMPLI MAJORIS
IN APERTUM HUNC HONESTIOREMQUE LOCUM
PONI CURAVERE
ORDO POPULUSQUE AVERSANORUM
ANNO DOMINI AERAE CHRISTIANAE CIƆIƆCCLXII.

Aspra polemica letteraria.

La lapide e il busto, che le è sovrapposto, suscitarono una delle più fiere polemiche letterarie, di cui si abbia memoria, la quale venne combattuta con acredine assolutamente senza esempio contro il canonico Ferdinando Fabozzi, dal punto di vista storico, e filologico, da un altro canonico della stessa collegiata di Aversa, Don Giuseppe Moschetti, con una monografia, che Gaetano Parente, l'insigne storico di Aversa, definì " acerrima e biliosa, quantunque " l'autore di essa nella ricerca del vero, più dubitando che asserendo, potentemente aiutò i futuri storici. „

Al Moschetti rispose il Canonico Fabozzi pubblicando un libretto, che volle intitolato " Istoria della Fondazione della città di Aversa „ il quale è insieme un lavoro storico e una sobria difesa dell'epigrafe, in verità assai serenamente scritto.

Il busto era Asclettino.

Terzo, finalmente, discese nella tenzone un altro Sacerdote, il Parroco Don Agostino Iovene, il quale, con modi cortesi e deferenti, aborrente dal sarcasmo individuale, si fermò, con acume di critica mirabile, ad indagare, in un opuscolo intitolato Modesto Richiamo dalla sentenza definitiva onde a Rainulfo primo conte di Aversa è stato aggiudicato il busto trovato fra i marmi rotti e guasti della cattedrale della città, chi fosse nel busto stesso effigiato; e con lo studio minuto, ed acutissimo delle insegne, di cui l'imagine è fregiata, e più ancora, con senso meraviglioso di critica storica e di interpretazione, dalle quattro sigle, che nel busto si veggono sottoposte ad una croce, = **N. A. A. Q.** = riuscì a dimostrare che in verità in quel busto è raffigurato non già Rainulfo, fondatore di Aversa, ma Asclettino, secondo Conte Normanno.

Le tre pubblicazioni del Fabozzi, del Moschetti, di Agostino Iovene = a parte l'acredine del secondo = sono un vero tesoro di erudizione storica universale e bastano esse sole a dare prova solenne del modo, con cui, nel seminario aversano, gli studî delle lingue classiche e gli storici erano in quel tempo coltivati, tanto più degno di encomio, quanto meno era allora possibile procurarsi libri, che non fossero a Napoli stampati, a segno che Carlo Troya nel 1828 scriveva al fratello Ferdinando: " di tutti questi libri e di mille notizie intorno " a tali materie non avrei avuto manco il sospetto se non fossi venuto a

"Firenze;„ e Bartolommeo Capasso, come ebbe a rilevare l'illustre Prof. Faraglia nella commemorazione lettane all'Accademia Pontaniana, lamentava nel 1855, un secolo appresso, la grande difficoltà di procurarsi un esemplare dei Monumenta historiae Germaniae del Pertz.

Questi lavori narrano le origini della città, sulle quali oramai non è possibile sollevare controversia di sorta.

I 49 primi normanni venuti in Italia, loro valore.

Negli albori del mille, e proprio = secondo Leone Ostiese = fra il 1016 o 1017, come, pure fra molti errori, narra la cronaca antichissima di Amato, monaco cassinese, alcuni cavalieri normanni originarî della Scandinavia, = che Giornando chiamava "vagina gentium,„ e discendenti da coloro, che, al seguito di Rollone, si erano trapiantati nella Neustria di Francia, da essi chiamata Normandia, di cui Rollone ricevè l' investitura nel 912 e d'onde partirono gli ardimentosi conquistatori di Inghilterra e di gran parte d'Italia; = in numero di 49 signori e 30 seguaci, tornando dal pellegrinaggio di Terra Santa, sbarcarono ad Amalfi ed arrivando a Salerno, trovarono che i Saraceni avevano cinta di assedio la città: ad essi si volse Guaimaro III, che n'era a capo, e li richiese di aiuto per respingere i barbari aggressori.

Non fu sordo quel manipolo di prodi all'eccitamento del Principe, e, smesso il bordone del pellegrino, e, dato di piglio alle armi, scese in campo contro i Saraceni, e debellatili, li espulse dal Principato salernitano. Compiuta l'impresa, se ne partirono, alcuni dirigendosi al Santuario del Monte Gargano in Puglia, altri in patria tornando, a narrarvi le avventure incontrate, a mostrare i doni dal potente Guaimaro ricevuti ed a magnificare coi concittadini la fertilità del suolo e la bellezza del cielo di questa parte dell'Italia.

I Normanni e Melo - Definizione de' Normanni - Vittorie - Sconfitta.

Quelli, che si diressero al Gargano, ebbero ad imbattersi, nella città di Capua, in Melo, forse originario greco, ma patrizio di Bari; il quale aveva fatta sorgere a ribellione contro l' Imperatore di Oriente questa importantissima città delle Puglie, oppressa dalle vessazioni dei Catapani greci, che in nome degli Imperatori la reggevano.

Quei normanni Ganfrido Malaterra, che forse era normanno anch'esso, definisce: " gente oltremodo astuta e vendicativa; per speranza di guadagnare

" fuori, spregiatrice dei proprî campi; avida di lucro e di dominî; esperta " simulatrice; non prodiga, non avara; con principi, per vanità, generosissimi; " eloquente e piacevole nel conversare; sfrenatissima, se non è dai capi re= " pressa; tollerante di disagi, di fatiche, di fame, di freddo; valorosissima in " armi, lussureggiante in cavalli ed in ricche vestimenta. „

Assai facilmente cedettero eglino agli allettamenti di Melo, che fece tralucere agli occhi loro un miraggio di ricchezze in queste parti meridionali d'Italia, loro rappresentando i greci come gente, di cui avrebbero avuto agevolmente ragione: così s'indussero a seguirlo, ed ai primi altri si aggiunsero, venuti, alle notizie dei reduci di Salerno, dalla patria lontana; ed essi e molti longobardi, insofferenti del giogo greco, si misero agli ordini di Melo e del cognato di costui, Datto, e nel maggio del 1017, presso il fiume Fortore, vennero con i Greci a giornata e li sconfissero; e più tardi si azzuffarono di nuovo con l'esercito greco in Arenola e furono ancora vittoriosi; e nel 1018 nuove vittorie riportarono contro Basilio Bojanni Catapano greco. Ma nel 1019 l'instabile fortuna si volse loro contro e, presso Canne, per più fiero cimento famosa, non per la virtù ma per le insidie ed il numero, vinse Bojanni, e spenti, e dispersi i nemici, di tremila normanni soli cinquecento avanzarono, e Melo riparò in Germania, per eccitare a soccorrerlo Enrico II, il santo, Imperatore d'occidente; e ivi, indi a poco, morì, nel 1020.

Morte di Datto.

I normanni si sparsero per le contrade di Puglia, di Caburia, del Salernitano; e, mentre alcuni, restati agli stipendî di Datto, si ritrassero con lui nelle terre del Garigliano, dominio allora della Chiesa, altri tornarono al soldo di Guaimaro IV, Principe di Salerno, figliuolo dell'antico loro alleato, ed altri si acconciarono a quello di Adinolfo Abate di Montecassino, fratello di Pandolfo Principe di Capua. Questi, nell'atto, in cui faceva le viste di parteggiare per l'Imperatore occidentale, lasciò, segretamente, libera la via pei suoi possedimenti all'avanzarsi dell'esercito greco, il quale, arrivato al Garigliano, ne assediò la fortezza, e costrinse Datto ad uscirne, e, dopo due giorni di combattimento, sconfittolo coi suoi normanni, lo fece prigione, e, trattolo a Bari, dispose fosse chiuso ancor vivo in un otre di cuoio, e buttato miseramente a morire nel mare, col supplizio dei parricidi.

Discesa di Enrico II. - Elezione di Rainulfo - Fondazione di Aversa.

La tragica morte di Datto, e la sconfitta dell'esercito da lui capitanato, determinò nel 1022 Enrico II a discendere in Italia, e, dopo alcune fortunate fazioni, combattute insieme ai normanni, deposto l'infido Pandolfo di Capua, volle rimeritare i servigi di quei valorosi campioni, e ad essi concesse un territorio nella Campania, primo tenimento, che quegli avventurieri ebbero nel regno, = e, pur troppo! inizio nelle province del mezzogiorno del feudo, ignoto ai longobardi =, quando già, per la morte di Datto, i normanni avevano eletto a Duce e Capo Rainulfo, di loro gente.

Questi usciva dalla stirpe de' signori di Quarrel, piccola borgata posta nei dintorni d'Alençon, che diede il nome alla famiglia latinamente poi detta, quando egli salì a maggiore grandezza, de Quadrellis, ed era uomo savio, prudente, rigido, ma generoso, il quale pensò essere innanzi ogni altra cosa mestieri di stabilire una sede permanente, in cui, coi suoi guerrieri, potesse tranquillamente riparare, e che loro fosse scampo e difesa, e si fermò dapprima in un luogo paludoso, di aria malsana, che sembra essere il posto, che ha ora nome Ponte a Selice, e Guglielmo Appulo storico = poeta dice:

" Cumque locum sedis primae munire pararent
" Undique densa palus, nec non et multa coaxans
" Copia ranarum prohibet munimina sedis „

Fu quindi costretto ad abbandonarlo, trasferendosi, alla breve distanza di meno che quattro miglia, in altro più salubre. Quivi, presso che sulle rovine della Osca Atella ed assai vicino alle altre di Linterno, di Cuma, di Miseno, fissato l'accampamento, lo circondò di mura, di ripari, di rivellini, e, come sembra certo, lo munì eziandio con una fortezza. Questa fu la origine prima della città di Aversa.

Rainulfo, mentre attendeva a murare la nuova città, e, mentre stringeva lega col secondo Pandolfo di Capua, instituì in Aversa, come era costume in quel tempo, diritto di asilo; e tosto vi ripararono tutte le superstiti genti di Atella, e poi, a poco a poco, novelle incursioni vi fecero altri Normanni, e le reliquie ultime de' Linternesi, de' Cumani, di quei di Miseno distrutta; così che la Città prese a svolgersi ed a progredire assai rapidamente.

Perchè la nuova città si chiamò Aversa.

Sulla origine del nome di Aversa, dato alla novella città, varie e discrepanti sono le opinioni.

La Cronica Cavense assicura che prima questa città prese nome di Atella "quam postea dixerunt Adversam inter Neapolim et Capuam, ea quod in medio adversabatur ipsis,„ etimologia, che mi pare ingenua.

Vi ha chi crede che da principio fosse stata chiamata Adversum, riportandosi ad oppidum o castrum.

E non manca chi pensa che alla nuova città, legata in quei primissimi albori di vita a Capua, il nome avessero dato i Romani, di Capua nemici fierissimi, chiamandola Romae adversa, il che credo non possa non sembrare strano abbastanza.

E vi sono di coloro, che dicono l'etimologia esser tratta da adversa aggettivo, che viene dal verbo adversare; ed altri che, invece, più modestamente, e forse con maggiore sentimento di verità, ritengono tale etimologia venga dal verbo avertere e dall'aggettivo aversa.

Ma forse errano tutti questi antichi interpreti dell'etimologia del nome Aversa, perchè ad essi non era noto un documento rinvenuto dall'insigne nostro Bartolommeo Capasso, di cui egli parla nell'opera Monumenta Neapolitani Ducatus. Questo documento è un diploma di Pandolfo da Teano Principe di Capua, conservato nella sala delle pergamene nella Società di Storia Patria in Napoli, fra i più preziosi cimelii, munito del suggello del potente signore Capuano, e che ha la data del mese di settembre dell'anno 1022. Con questo diploma Pandolfo concede al monastero napoletano del Salvatore, fra molti altri possedimenti in Laburia, alcune terre "in loco qui vocatur ad sanctum paullum ad averze.

Ora, a meno che non si voglia ritenere che già prima del 1022 fosse formato un primissimo accampamento di guerrieri normanni nel luogo preciso dove poscia surse la città, e che fosse già noto col nome di Averze, = cosa che mi sembra assai difficile dimostrare, = è mestieri conchiudere col Capasso e con lo Schipa che questo loco qui vocatur sanctum paullum ad averze del 1022, altro non fosse se non un antico e povero casale salito in fama quando il borgo divenne sede di un Conte e fu elevato a città munita; e che i normanni, delle tradizioni tenacissimi, abbiano voluto conservare alla città da essi edi-

ficata, il nome antichissimo del misero borgo, e darle per protettore lo stesso San Paolo, che ab antiquo la borgatella proteggeva.

Rainulfo alleato col Conte di Capua - col Duca di Napoli.

Sia quello che si voglia di queste investigazioni, la città, che fu chiamata Aversa, salì fino da quei primissimi tempi subitamente in rinomanza: Oderico Vitale, antico scrittore di cose normanne, nel 1141 la disse: " Città per ric-" chezze opulentissima; pel grandissimo valore dei cisalpini sopra ogni altra " belligera; temibilissima pei nemici, degli alleati e dei protetti difenditrice " strenua. „

Della città, fra il 1020 e 1030 così fondata, Rainulfo, Console, o Conte, resse con mano ferma, con coraggio indomato, da quel guerriero fortissimo, che egli era, e con avveduta prudenza di uomo politico, quale i tempi comportavano, le sorti, per molti anni, fino alla sua morte nel 1047, primo dei signori Normanni, i quali, nel numero di nove, o forse dieci, stettero a capo di essa dal 1030 al 1156 per oltre un secolo e quarto 1).

E l'avvedutezza politica consigliò, al primo Conte di Aversa, mentre questa si ingrandiva e si andava arricchendo di colonne, di capitelli e di marmi, già ad Atella appartenenti, di scendere in armi a difesa di Pandolfo IV, contro Sergio IV, Duca di Napoli, aiutandolo a conquistare questa città. Ma poscia, stretta, invece, alleanza con Sergio IV, lo soccorse così che potette nuovamente, espulso da Napoli l'invasore Pandolfo, riprendere il trono; del che grato, Sergio gli diede in moglie una sua sorella, di fresco vedova del Conte di Gaeta, che portò in dote questa contea, suggellando, coi vincoli del sangue, la lega delle armi e degli interessi: però, restato indi a non guari vedovo, Rainulfo tolse in moglie una sorella o nipote del Duca di Amalfi Giovanni Terzo.

Corrado il Salico investe Rainulfo della Contea.

La potenza di Rainulfo si veniva a mano a mano fortificando, e cresceva l'importanza di Aversa, quando Corrado il Salico, disceso in Italia a rassodare i suoi domini ed il diritto di sovranità degli Imperatori di occidente, solennemente della Contea di Aversa investì Rainulfo, conferendogli la lancia ed

1) Vedi Appendice numero I.

il gonfalone; e concesse agli altri normanni capitanati dai figliuoli del prode Tancredi di Altavilla che si erano portati nella Puglia, di fermare quivi stabilmente la propria dimora; e così Guglielmo Bracciodiferro, Umfredo, Drogone, e più tardi, Roberto Guiscardo = venuto, più umile fra tutti, con cinque soli cavalieri e dieci uomini di arme a piedi, e divenuto di tutti il più potente = gettarono le fondamenta della sovranità normanna eziandio in quell'altra parte delle province del mezzogiorno di Italia, che poi dette origine al Regno normanno prima in Sicilia e poscia in Napoli.

I Normanni ed Arduino - Vittoria sui Greci.

Ma, ad allargare ancora di più i possedimenti, la fortuna, la fama dei normanni di Aversa, efficacemente contribuì Arduino, ammutinatore lombardo, milite della famiglia feudale dell' Arcivescovo Milanese, ribelle al suo Signore, il quale istigò Rainulfo ed i suoi a vendicare i loro fratelli ed i Longobardi di Puglia, e tanto seppe suscitare nell' animo loro bramosia e di vendetta, e di gloria, e di più vasto regno, che Rainulfo dispose che dodici capitani, col titolo di Conti, lo avessero seguito, i quali, prima di partire, giurarono che, tutte le terre conquistate avrebbero fra loro egualmente divise, dando ad Arduino la metà di ciascuna porzione, e che Melfi, ove la vittoria ad essi avesse sorriso, sarebbe restata città comune.

E partirono, e, a mano a mano si vennero ingrossando le loro schiere, finchè, occupata Melfi, in essa si accamparono, aspettando a piè fermo l'oste nemica, fortissima per numero, essendo dell'esercito normanno cinque volte maggiore.

Il Duce dei greci Michele Doceano, pieno di tracotanza, credeva che, in poco d' ora, avrebbe avuto dell'esercito di Arduino ragione, e, spiegate a battaglia intorno a Melfi le numerose sue schiere, mandò al campo normanno un ambasciatore, a quei fortissimi intimando che o avessero accettata la battaglia, per essi certamente esterminatrice, il giorno seguente, ovvero fossero immantinenti partiti dai confini dei greci possedimenti, promettendo, in questo caso, loro salva la vita.

Cavalcava l'ambasciatore un bellissimo cavallo, e, ad esso, dopo che ebbe fatta la proposta del suo Catapano, si avvicinò un normanno a nome Ugone Tudextisen, il quale, con un terribile colpo della destra ignuda raccolta a pugno, picchiò, sì fortemente, in mezzo alla fronte del cavallo dell'ambasciatore, che

di un subito il superbo animale cadde a terra morto, e, sovra esso, tramortito il legato greco, al quale i normanni, rialzatolo, fecero dono di altro assai migliore cavallo, vollero che fosse accompagnato fino al campo del Catapano, che lo aveva loro inviato, incaricandolo di riferirgli che essi eran pronti e disposti a venire la dimani con l' esercito greco a singolare tenzone.

E infatti nel giorno seguente i due eserciti s'incontrano sulle sponde del fiume Lebendo; ed i Normanni restano vittoriosi della greca potenza: Doceano ripara sull' Ofanto, a Canne, ma lo incalzano, in una seconda battaglia, i Normanni guidati da Drogone, e vincono ancora una volta; ed una terza battaglia s' impegna sotto Monte Piloso, o, come altri ritiene, presso Monopoli; la fortuna sta per piegare a favore dei Greci, quando, a capo di un manipolo di fortissimi, si gitta nella mischia Guglielmo Bracciodiferro, e scompagina i nemici: l' esercito greco si abbandona a fuga disastrosa, e Adinolfo, fratello di Pandolfo III Duca di Benevento, che già i Normanni, in luogo di Arduino, avevano eletto a Capo, è innalzato, dai suoi guerrieri, sullo scudo, secondo le formole franciche, ed è proclamato: "Princeps et Dux Italiae.„

Riccardo I Conte di Aversa - I Normanni e S. Leone IX.

Fedeli al patto, dividono le città conquistate in dodici parti, ed a Rainulfo Conte di Aversa è assegnato Sipondo col Monte Gargano e le sue attinenze; agli altri Conti normanni altri possedimenti, restando Melfi sede comune, perchè potessero ivi tutti radunarsi nelle più gravi emergenze, a consiglio.

Morto Rainulfo senza prole, gli successe Asclettino, che sembra fosse cugino di lui, e poi, pare, un Rainulfo 2° ed a questo un Erimanno fanciullo, suo figliuolo, cui sembra la madre Gaitelgrima avesse nel governo associato un Guglielmo, congiunto per sangue agli Altavilla; ma nel 1050, ribellatisi gli Aversani, fu scelto a conte Riccardo, fratello di Asclettino, che era pure della casa de' Quarrel, giovane ardimentoso, bello di aspetto, aitante della persona, che consolidò la potenza normanna, non sai dire se più col coraggio, con la generosità, o con l' astuzia, ancora una volta in riva al Fortore.

Poichè, - preoccupato dall'irrompente piena di questa potenza; vindice di coloro, che erano stati debellati a Capua, a Salerno, nelle Puglie; timoroso che i normanni volessero invadere anche il patrimonio di Santa Chiesa, - Brunone Vescovo di Toul, succeduto nell'11 febbraio 1049 a Damaso II pontefice, col nome di Leone IX, - che poi fu San Leone -, si mise tosto ad insistere presso

Arrico III Imperatore d'Occidente, affinchè venisse a liberare l'Italia, dalla tracotanza di questi invasori stranieri: si arrese Arrico ai suggerimenti del Papa, e discese in Italia, ma, indi a poco, cedendo al prudente consiglio di Geboardo vescovo, dall'impresa si ritrasse, ed il Pontefice, fra irato e dolente, con i pochi a lui rimasti fedeli, e con i moltissimi raccogliticci, che si aggiunsero ad ingrossare le sue schiere, mosse, lui stesso Duce, contro i Normanni.

S' incontrarono i due eserciti nel 18 giugno del 1053 presso il Fortore nelle pianure di Civitella, e la giornata fu combattuta con valore disperato da ambo le parti, ma delle sorti di essa decise Riccardo I Duca di Aversa, che, piombato come folgore sul nerbo dell'esercito del Papa, lo sconfisse, e Leone IX fu costretto a rifugiarsi in Civitella, dove i normanni lo incalzarono, minacciando la città dell'estrema rovina, fino a che si arrese; ed il Pontefice venne consegnato prigioniero nelle loro mani.

I vincitori però non vollero esageratamente profittare della riportata vittoria, o, meglio, assai ne seppero profittare, con la moderazione e con l'avvedutezza.

Infatti, quando il Pontefice entrava nel loro accampamento, si fecero essi trovare in armi, disposti in due lunghissime file, nelle quali appena il Papa fu penetrato, essi si chiusero subitamente in quadrato, e, (nell'atto, in cui Leone, tra meravigliato e perplesso a sè stesso chiedeva che cosa mai era per accadere, e forse si elevava col pensiero a Dio, raccomandandogli l'anima sua), tutti quei guerrieri gettarono lontano da loro le armi, caddero d'un tratto proni dinanzi al Papa e gli chiesero che, tolta la scomunica, avesse loro impartita l'apostolica benedizione.

Dall' atto generoso, e per quei tempi stranissimo, commosso, San Leone li benedisse, e non vi fu conquista già fatta dai Normanni, che allora non avesse solennemente ratificata, anzi si lasciò perfino dall'entusiasmo trascinare al punto da concedere ed infeudare ad essi, come narra il Malaterra, tutto quanto avrebbero poscia conquistato nelle Puglie, in Calabria, ed in Sicilia; sebbene, indi a non guari, nuovamente, per dissensioni circa il Ducato di Benevento, lo stesso Papa ebbe a scomunicarli!

L'episcopato aversano.

In questa occasione un'altra grande conquista civile ed ecclesiastica, per quel tempo non solo importante, ma, si può dire, decisiva, fecero i Normanni, ottenendo la istituzione della Sede Episcopale di Aversa, che surse appunto nel

1053 sulle rovine delle cattedre sparite di Cuma, di Miseno, di Linterno e di Atella.

Questo Episcopato è stato davvero glorioso, ed ha, dopo i tempi normanni, formato, è dovere di lealtà constatarlo, il lustro maggiore di Aversa per nove secoli non interrottamente, con tanti eminenti primati, fra cui spiccano maestose le figure di Guimondo II normanno, di Roberto II, di Giovanni IV, di Jacopo Carrara, di Giovanni Vassallo, di Antonio Scaglione, aversano, di una fra le più nobili famiglie della città ora estinta, che fu l' unico cittadino di Aversa salito sulla sedia episcopale della stessa diocesi; di Agostino Tommasi, che morì ucciso da un' archibugiata, tiratagli sulla pubblica via; di Francesco Saverio Durini, e sopra tutte giganteggia quello di Innico Caracciolo vero benefattore del popolo, del clero, degli studi, della civiltà aversana.

I Vescovi della Diocesi di Aversa sono stati settantuno in nove secoli, dall'antichissimo Azzolino, primamente consacrato da San Leone IX nel 1053, fino all' attuale Francesco Vento, sacerdote napolitano, mite e serena figura di pastore, che è fra i più forti e stimati oratori sacri dei nostri giorni fra noi, e che regge, senza lassezze, come senza intransigenti intemperanze, l' importantissima diocesi, nella quale ha saputo guadagnare l' affetto di tutti 1).

Riccardo e il Duomo di Aversa.

Consolidata la potenza normanna, ed ottenuta la sede episcopale, Riccardo I principe magnifico, attese ad edificare la chiesa Cattedrale di Aversa, dedicata all' apostolo San Paolo, la quale per errore il Summonte crede eretta nell' anno 1119 da Riccardo II, che morì senza prole di sorta; mentre invece un documento irrecusabile, cioè una iscrizione a caratteri romani della seconda età, scolpita sopra un' antica porta, che forse era la principale della Chiesa, dimostra indubbiamente, che la costruirono Riccardo I ed il figliuolo di lui Giordano dal 1053 al 1090, dicendo:

Princeps Jordanus Richardo principe natus,
Quae pater incepit prius, haec implenda recepit.

Questa cattedrale, lo dirò con le parole della monumentale opera dello Schulz: " consta ora di più parti, che appartengono ad epoche differenti, ma " è mantenuta nella maniera originale la cupola a otto canti sulla croce pro=

1) Vedi Appendice II.

" tetta da quattro possenti pilastri sottostanti: essa mostra uno stile de=
" cisamente normanno: all'intorno vi sono due fila di archi, sostenuti,
" come a Pisa e Lucca, da sottili e svelte colonnine: ognuno degli otto lati
" ha struttura propria, ed ogni lato ha cinque colonnine dalla parte inferiore,
" sette dalla parte superiore, ordinate secondo il numero degli archi. „

La Chiesa di s. Biagio.

Anche più antica, e parecchio, del Duomo è la Chiesa di S. Biagio, in Aversa, coll' annesso convento de' benedettini; poichè, formata la città, vollero gli antichi abitatori di essa creare un asilo, nel quale potessero le loro donne riparare quando essi fossero stati costretti alle così frequenti e lunghe fazioni guerresche; chiesa e convento di S. Biagio furono fondati da una Aloara, prin=cipessa normanna, fuori le mura della città.

La più antica Chiesa di Aversa.

Però, anche prima della Chiesa di San Biagio, esisteva l' altra di Santa Maria a Piazza, la quale prove materiali di indiscutibile evidenza ed induttive dimostrano essere l' antichissima fra le chiese di Aversa, surta per opera dei primi guerrieri normanni, che formarono il primo piccolo accampamento nel luogo dove poscia venne la città edificata.

Questi documenti di fatto, con finissima critica storica, il Parente rileva sieno lo stile longobardo con archi acuti, in cui la Chiesa è fabbricata, e con capitelli, alcuni elegantissimi, forse da Atella o da Cuma portati, altri rozzi e tozzi così, come la primitiva, infantile arte di quel tempo sapeva formare; la denominazione di Santa Maria De Platea, che, nella bassa latinità, suona anche arx munita, essendo al castello la Chiesa vicinissima; la necessità, che i Normanni primieri avevano di una chiesa, nella quale raccogliersi a pregare, essi teneri tanto dell' antica religione dei padri da andare pellegrinando per visitare i luoghi di terra Santa, e gli altri più cospicui Santuari della cri=stianità.

E vie meglio la priorità di tempo fra tutte le chiese di Aversa per la chie=setta parrocchiale di Santa Maria a Piazza è dimostrata dall' antichissima consuetudine che il Parroco di questa Chiesa abbia sempre sopra tutti gli altri la precedenza nelle pubbliche processioni.

Chiesa e Badia di san Lorenzo.

Un' altra chiesa è, forse, anche più antica dell' istessa rudimentale di Santa Maria a Piazza, quella di San Lorenzo, Abbazia Cassinese.

Ho detto forse, perchè una contesa durata dal 1101, per quasi settecento anni, e non già risoluta, ma finita per la soppressione degli ordini religiosi nel 1796, fu dibattuta fra i vescovi, che si successero nella cattedra Aversana e gli Abati Benedettini, che furono a capo dei monaci di San Lorenzo; quelli sostenendo che alla giurisdizione dei vescovi di Aversa fosse l'Abbazia sottoposta; questi opponendo che la loro fosse una prelatura nullius non soggetta in alcuna maniera all' Autorità episcopale.

I monaci affermavano che, caduto in rovina un primitivo loro monastero detto di San Vincenzo a Volturno, essi, in territorio di Capua, questo secondo, che chiamarono San Lorenzo, edificarono, e che, nientemeno, esisteva prima dell' anno 886, come proverebbe una concessione di quell' anno, cioè quasi un secolo e mezzo avanti al tempo, in cui i primi Normanni si accamparono in quelle vicinanze.

Io non vorrò certamente arrogarmi il diritto di decidere la lite sette volte secolare ed ancora irresoluta; mi limiterò invece ad esprimere il voto che la chiesa di San Biagio e quella di San Lorenzo siano dichiarate Monumenti nazionali. Quasi dieci secoli di storia per la prima, forse dodici per la seconda; la struttura dei due edificî, meravigliosi documenti della architettura del tempo; le tradizioni, che intorno ad amendue si aggruppano; la stessa preziosa reliquia di un Codice fra i più antichi, che si conoscano, dalle Benedettine di San Biagio gelosissimamente custodito, e che racchiude cimeli importantissimi per la storia di quei tempi remoti, ne fanno, io penso, un dovere al governo, ed auguro che voglia compierlo il geniale ministro della Pubblica Istruzione.

Fine della Contea normanna.

L' ultimo de' conti normanni di Aversa fu Roberto II, soprannominato il Sorrentino, dalla madre.

Infatti, Ruggiero normanno Duca di Puglia e di Calabria, coronato Re in Palermo, coll' assenso di Anacleto antipapa, venne a sostenerne le difese nel continente, mentre Rainulfo di Avellino e Roberto II di Aversa tenevano invece per le ragioni di Innocenzo II Papa: fu aspra la tenzone fra il Re e i conti, normanni tutti, combattuta, verso Nocera, sulle rive del Sarno, nel 24 luglio

1132, e Ruggiero restò vinto: tornò alla riscossa assai volentieri, perchè congiuntosi Sergio VII, che fu l'ultimo Duca di Napoli, con i conti di Aversa e di Avellino, sperava conquistarne il Reame. Nei primi scontri Aversa si arrese a Re Ruggiero; se non che nel 1135, dai Pisani venuti in soccorso del Duca Sergio e de' due conti normanni, fu occupata, e ruppe a Ruggiero la fede, e si sollevò di nuovo a favore di Roberto: il Re raccolse il suo esercito, andò incontro alle forze collegate di Rainulfo, di Roberto, di Sergio e dei Pisani, li sconfisse e, nell'ira irrefrenata da cui fu invaso contro gli Aversani, e nell'ebrezza della vittoria, tornò ad Aversa, dispose che tutti i cittadini in poco d'ora ne andassero lontani e fece dare alle fiamme la città, che restò miseramente distrutta, mentre, indi a poco, lo stesso Re Ruggiero volle che venisse ricostruita, e, muovendo a nuove guerre, vi lasciò a presidio Adamo suo genero.

Non era però infiacchita ancora la forte fibra di guerriero e l'ardimento nel Conte Roberto, il quale, morto Ruggiero nel 1154, protetto da Adriano IV Pontefice e da Federico Barbarossa, ricuperò nell'anno seguente la Contea di Aversa, che tenne in signoria ancora per un anno solo, poichè nel 1156, definitivamente la perdette, e, tradito da un suo vassallo, cadde in potere di Guglielmo il Malo, che lo inviò a Palermo, dove, abbacinato dapprima, perdette poscia immanemente la vita, e così Aversa, e Napoli, e Capua ed Avellino e Salerno si ricongiunsero sotto lo scettro dei Re normanni.

Il regno de' Normanni.

Questi, non può revocarsi in dubbio, formarono lo stato, che in tutta Europa, più che in Italia sola, e surse primo, e fu meglio organizzato, e divenne più potente fra tutti, e che Federico II svevo, - cioè normanno anche esso - sollevò alla maggiore altezza.

E si può senza tema di cadere in errore od in esagerazione affermare che questo Stato, - alla cui formazione ha parte grandissima Aversa, primo nido de' normanni in Italia, da cui spiccarono quelle aquile ardimentose il volo per tutto il resto del Regno, - sarebbe fino da quei lontanissimi tempi divenuto regno d'Italia, se i papi, temendo di divenire come i Patriarchi di Costantinopoli soggetti all'imperatore od al Re, non avessero al principio dell'unità nazionale energicamente opposto quello delle libertà comunali.

E il duello cominciò fra Federico II e il pontificato: quegli giovane, forte, animoso, sapiente pensò ad insignorirsi di tutta l'Italia; e il pontificato gli

sollevò contro la ribellione interna, e chiamò a sedarla Carlo d'Angiò, e a Benevento ed a Tagliacozzo, e con la strage del giovanetto Corradino in piazza Mercato in Napoli dove il suo biondo capo fu mozzato, furono mutate le sorti d'Italia, fu con gli svevi distrutto il gran pensiero dell'unità nazionale, e la civiltà nostra si arrestò al venire degli Angioini.

Ed il periodo di Federico II, che ebbe a consigliere il grande capuano Pier delle Vigne, resta il più splendido della nostra storia, quello della nostra maggiore floridezza e potenza.

Si nobilitò la lingua; si edificarono in quel periodo quei monumenti perenni di grandezza che sono e Castel Capuano in Napoli, e il palazzo reale, e la cattedrale in Palermo; si estesero le conquiste sulle terre del Peloponneso e d'Africa; fu introdotta l'arte di lavorare la seta ed il broccato; fu fondata l'università in Napoli. Così i normanni, venuti in quarantanove nel 1016, e poscia ad Aversa fermata loro sede, in poco più di due secoli s'erano fatti grandi e avevano fatto grande questo reame, e forse tutta l'Italia avrebbero composta a nazione!

Ma, tornando alle vicissitudini speciali di Aversa, con la fine di Roberto il Sorrentino, per questa città, grande per quei tempi ed in quell'evo, e celebrata, incominciò un secondo periodo storico, nel quale essa non istette più a capo di una potente Contea, ma divenne un'importante città del Reame napoletano, destinata indi a poco ad essere sede prediletta dei Re Angioini, e testimone di gesta gloriose e di delitti iniqui, che nelle sue mura furono perpetrati.

I privilegi concessi ad Aversa.

Tutte le denominazioni, che si successero, i Normanno-Svevi, gli Angioini, gli Aragonesi, gli Spagnuoli, furono alla Città di Aversa larghissimi di privilegi e di concessioni, i quali risultano da una lunga serie di diplomi, che vennero pubblicati nel 1881 a cura del Grande Archivio di Stato in Napoli e che sono non meno di 54, a cominciare dal primo dell'anno 1215 rilasciato da Leopoldo Vescovo di Worms, ed a finire ad un ultimo del 30 aprile 1549, che ha la firma del Vice Re Pietro di Toledo.

A questi diplomi, = documenti di classica importanza per la storia di Aversa, che soli bastano a dimostrare in quale pregio ed in quale estimazione l'antica città normanna fosse tenuta pel volgere dei secoli da Re, da legati,

e da Vice Re, dei quali pubblico nuovamente in appendice le firme autografe, già inserite nella pubblicazione del Grande Archivio, 1) = uno ne aggiunse, il più antico e forse il più importante fra tutti, nella pregevole pubblicazione dell'archivio storico campano, l'Onorevole Angelo Broccoli, ch'è, nientemeno, un diploma di Enrico VI, Imperatore dei Romani e Re di Sicilia, il quale si trova con un altro di Re Manfredi copiato in un antico codice aversano, depositato nell'archivio del Comune.

Con questo diploma dell'anno 1195 il potentissimo Imperatore, padre di Federico II, concede " ai Baroni, ai militi ed a tutti i cittadini di Aversa " tutti gli onori, gli usi e le buone consuetudini ed i diritti civili ed ecclesiastici " i più larghi, ordinando che Aversa resti sempre demanio imperiale, e creando " pei nobili Aversani speciali sedili di nobiltà. „

Un ultimo diploma, finalmente, lo stesso On. Broccoli pubblica in questo volume, per la prima volta, = con la firma originale di Carlo V, che lo emanava, = in appendice alla sua pregevole monografia sull'Arme della città di Aversa.

Vicende - la Corte Angioina.

Aversa fu guelfa e ghibellina, in varia vicenda; fu diroccata una seconda volta e distrutta da Carlo II di Angiò per punirla della ribellione di Riccardo Rebursa, che tenne per l'infelice Corradino di Svevia e cadde spento con lui, ultimo della nobilissima sua stirpe, poichè le donne di quell'illustre casato, dopo la strage di Riccardo, e l'incendio delle loro case, fondarono il convento delle Clarisse di S. Francesco d'Assisi, e vestirono l'abito di francescane.

Però lo stesso Carlo II d'Angiò, come già aveva fatto Ruggiero, fece la città ricostruire, ed allora a consacrare l'altare maggiore del Duomo venne con gran pompa in Aversa Papa Alessandro IV, = sebbene, dopo tre secoli quasi, il Duomo stesso, teatro della iniqua strage che nel 28 novembre 1671 cinque individui della terra di Caivano, durante una solenne religiosa funzione, fecero nella Chiesa, in persona di tre del borgo Savignano di Aversa da loro uccisi a colpi di archibugio, = fu sconsacrato e poscia nuovamente consacrato, essendosi fatto degli assassini, dopo sei giorni, giustizia esemplare.

---

1) Vedi Appendice III.

Strage di Andrea d'Ungheria e vendetta.

In Aversa ebbero sede preferita, come ho testè cennato, gli Angioini con la loro Corte elegantissima. E nel Castello di Casaluce, altra residenza appunto della dinastia de' Re di casa d'Angiò, nel 17 settembre 1345, fu strangolato il Re Andrea d'Ungheria marito di Giovanna I, ed il cadavere dello sventurato restò penzoloni tre giorni da una finestra di quel maniero, finchè la pietà di un Ursillo Minutolo gli diede sepoltura.

Scorsero però tre anni, e Ludovico il Bavaro Re di Ungheria, fratello di Andrea, nello stesso castello di Casaluce, convocati a banchetto Carlo Durazzo e gli altri, sospettati colpevoli di avere ordita la trama per la strage di Andrea, alla presenza di Canroberto, postumo figliuolo di costui, fanciulletto di meno di tre anni, fece strangolare il Durazzo e sospenderne l'esanime spoglia alla stessa finestra, nella quale era stato appeso il cadavere del fratello, perchè quel fanciullino, che non aveva conosciuto il padre, fatto adulto e apprendendone la morte scellerata, avesse avuto vivo il ricordo della terribile vendetta, che ne era stata presa.

La Madonna di Casaluce.

A questo punto, poichè ho accennato al Castello di Casaluce, non credo di passarmi dal rammentare la pia leggenda della effigie della Vergine, conosciuta appunto sotto il nome di Madonna di Casaluce, e così popolare in tutta la comarca aversana.

Carlo I d'Angiò aveva spedito Ruggiero Sanseverino in Soria, a capo di un manipolo di soldati per tentare di ottenere il possesso del Regno di Gerusalemme, come erede di Maria, Principessa di Antiochia: la missione andò fallita, ed all'Angioino ed ai suoi successori, fino all'ultimo Borbone, non restò che la magra soddisfazione soltanto d'intitolarsi Re di Gerusalemme.

Da Terra Santa Ruggiero Sanseverino tornando nel 1277, portò un'effige della Vergine, che una tradizione diceva essere stata dipinta da San Luca Apostolo, e due Idrie di alabastro, che un'altra tradizione affermava essere quelle nelle quali Gesù Cristo alle nozze di Cana in Galilea operava il notissimo miracolo di mutare in vino l'acqua, di cui erano colme: tradizioni e null'altro, poichè la storia del quadretto e delle preziose anfore comincia appunto dal 1277, quando da Soria furono portate in Italia e donate dal Sanseverino a Carlo I d'Angiò; questi, morendo nel 1285, vasi ed effige legò a Ludovico suo nipote,



Effigie della Vergine di Casaluce

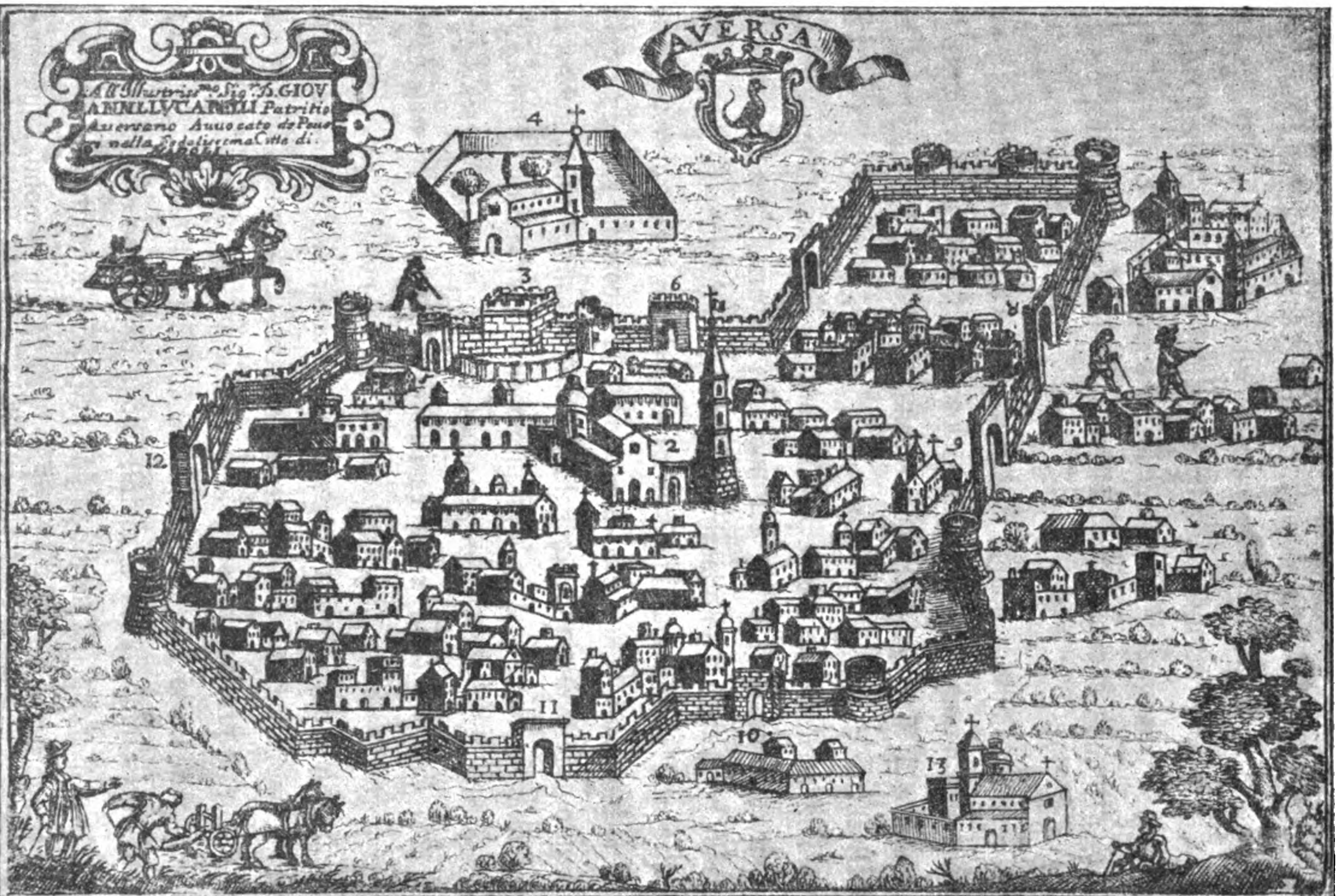
Napoli - R. Tipografia Giannini

che fu poi Vescovo di Tolosa, e che, prima di partire per l'Aragona, li affidò a Raimondo Del Balzo, che ebbe a depositarli nel Castello di Casaluce da Carlo I donato allo zio di lui Beltramo, Gran Contestabile del Regno; da Raimondo passarono al figliuolo Ramondello, il quale, ridotto il castello in cenobio, chiamò a Casaluce i padri celestini, che già avevano un altro chiostro in Aversa, e ad essi, fra le altre preziose reliquie, affidò e le anfore ed il quadretto della Madonna perchè lo destinassero alla pubblica venerazione.

Singolare originalità e simiglianze delle antiche, ingenue leggende, e tradizioni!

Qualche cosa di simile a quanto si narra della Vergine di Casaluce, mi pareva di aver udito tanti anni or sono, giovanetto, narrare dall' Abate de Cesare del quadro di Maria, che si venera sulla pendice di Montevergine in Provincia di Avellino.

Ne scrissi al cortesissimo Abate Don Vittorio Corvaja ed egli mi assicurò che una vergine, dipinta anche essa, secondo una pia tradizione, su tavola, da San Luca si venerava da antichissimo tempo in Antiochia: che, passando per questa città nel 438 Eudosia Imperatrice di Oriente per recarsi a Gerusalemme, vide la immagine e fu presa di grandissima devozione per essa, e la richiese al Senato, e ottenutala in dono, la inviò alla cognata Santa Pulcheria, la quale fece edificare un tempio in Costantinopoli, in cui la Santa Immagine fu venerata fino al secolo XIII. Poichè, dopo le crociate, quando i Greci espugnarono nel 1261 Costantinopoli e ne espulsero Balduino, questi non volle partirne senza portar seco la effige miracolosa, e non potendo per la grandezza del quadro dipinto su tavola, trasportarlo intero, si contentò di reciderne soltanto, come a medaglione, la testa, che trasse seco in Europa: da Baldovino quella testa preziosa passò al figliuolo Filippo, che si era disposato con Beatrice figlia di Carlo I d'Angiò, dal quale a Filippo di Taranto quando Caterina II di Valois andò sposa a costui, fino a che Filippo e Caterina pensarono di affidarla ai monaci di Montevergine nel 1347, dopo che dal famoso pittore di quel tempo Montano da Arezzo, = protetto dagli Angioini, i quali fra l'altro gli fecero dipingere un crocefisso donato al convento di San Ludovico in Aversa, e con affreschi il refettorio e la sala capitolare dello stesso convento francescano, = ebbero fatto completare il quadro sul medesimo tipo di quello, che era in Costantinopoli, adattandovi l' antico medaglione della testa della Vergine.



Panorama della Città di Aversa a volo d' uccello dell' anno 1650.
Rilevata dall' opera del Pacicchelli — Regno di Napoli, Vol. I, pag. 96-97.
1."Annunziata - 2. Vescovato - 3. Castello - 4. Sant'Agostino - 5. Porta del Castello - 6. Porta di San Francesco di Paola - 7. Porta Incoreglia
8. Porta del Mercato Vecchio - 9. Porta Nuova - 10. Porta di S. Nicola - 11. Porta di S. Giovanni - 12. Porta S. Biagio - 13. Francescani.

La divozione verso la Madonna di Casaluce è, nei cittadini di Aversa ed in quelli del comune di Casaluce, straordinaria: anche per questa Vergine lunghe liti furono dibattute per istabilire a quale si appartenesse delle due comunità, e dove e per quanto tempo nell'una e nell'altra dovesse restare. La contesa venne decisa nel senso che per otto mesi dell'anno l'imagine resta nel Comune di Casaluce e per quattro altri, dal 15 giugno al 15 ottobre, passa nella città di Aversa, e non è possibile descrivere con quali feste processionalmente codesto trasporto da un comune all'altro e dall'altro all'uno in ogni anno si esegua.

Altre vicende.

Varie dopo di allora le vicende della città di Aversa: la tenne in pregio Carlo Terzo Durazzo e l'ampliò ed ivi ebbe ad incontrarsi nel 1382 col Pontefice Urbano VI. L'assediarono gli ungari, ma resistette virilmente, capitanata da Giacomo Pignatello; la espugnò Fra Moriale; la liberarono Malatesta di Rimini e Giannotto Stendardo; fu soggiogata da Alfonso d'Aragona; venduta da Giavannotto Pertuso ad Attendolo Sforza; subì nel 1528 l'assedio ferocissimo del Lautrec; l'occuparono l'Obignì e l'Armagnac successivamente e una altra volta l'esercito Cesareo ne diroccò con le artiglierie le mura antiche e gloriose, e sulle rovine, come rileva il Parente, de' bastioni e dei merli, ultima volta baluardi inani alle milizie del Poderico contro il Duca di Guisa nel 1647, sursero e si moltiplicarono chiese e conventi.

L'ultimo Sovrano che dimorò in Aversa fu Carlo Terzo di Borbone, abitando per un mese intero, nel palazzo Ventignano della Valle nel 1734 prima di entrare nella Capitale, ed una lapide ancora oggi ai tardi nepoti lo ricorda, mentre Gioacchino Murat la visitò nel dicembre del 1808, e Vittorio Emmanuele III nel 1893, principe ereditario, fu ospite del cav. Candia, quando si fermò alcuni giorni ad Aversa per seguire le manovre del corpo d'esercito di Napoli.

San Lorenzo - Istituto artistico.

Per la soppressione degli ordini religiosi del 1796 restarono senza abitatori l'antica Badia di San Lorenzo, e il convento dei frati minori Francescani della Maddalena, e nell'uno e nell'altra sorsero due insigni opere di beneficenza, le quali mettono l'antica Aversa anche oggi in uno dei più eminenti posti fra le civili città moderne.

Il cenobio benedettino, splendido edifizio, ricco di tante memorie, nel quale per tanti anni erano risuonate le salmodie dei monaci; in cui aveva, altra volta, trovato ricovero e dimora obbligatoria, e forse pace, l'Antipapa Alberto, ivi, per rescritto Pontificio, confinato, venne, con decreto di Giuseppe Napoleone dell'11 agosto 1807, in cui si legge che era intendimento del Re onorare Aversa con una particolare distinzione, convertito in un collegio di nobili fanciulle.

Succedutogli nel regno Gioacchino Murat, venne posto, con altro decreto del 21 ottobre 1808, sotto la sorveglianza della nuova regina, la bella Carolina moglie del Murat, e da questa prese il nome di Real Casa Carolina.

E il Monitore Napoletano del 12 dicembre 1808 racconta, come rilevò Giuseppe Ceci nel bel lavoro I Reali Educandati Femminili in Napoli, che Gioacchino e Carolina, come ho testè cennato, con i loro figliuoli, accompagnati dai ministri, dai grandi uffiziali della Corona, e dagli uffiziali della Casa reale, visitarono in gran pompa la casa Carolina in Aversa e restarono soddisfattissimi delle alunne, delle maestre e dell'amministrazione 1).

E fu la stessa Regina Carolina Murat che, nel 1814, volle più vicino a sè l'istituto, e lo fece trasferire in Napoli nell'altro soppresso monastero dei Miracoli, prendendo appunto il nome di “ Primo Educandato de' Miracoli. „

Dopo tale trasferimento, la Badia di San Lorenzo fu destinata ad ospitare quelli, che erano chiamati, figli di truppa, cioè figliuoli di sotto ufficiali o soldati, ai quali era dato l'insegnamento della musica, e, usciti da San Lorenzo, divenivano suonatori per le bande e le fanfare dell'esercito borbonico.

Venuti però i tempi nuovi, l'Amministrazione provinciale di Terra di Lavoro, benemerita della civiltà e degli interessi della provincia, alla quale quell'ospizio era stato assegnato, lo volle radicalmente mutato in un istituto artistico, in cui gli orfani avessero potuto ricevere quella educazione e quegl'insegnamenti, che più erano confacenti alle mutate condizioni dei tempi, e che formavano per essi un maggiore vantaggio; ed ebbe la fortuna di imbattersi o la sagacia di scegliere l'uomo, che meglio di qualunque altro meritava gli si affidasse l'opera grandiosa.

1) Per un mero errore fu scritto da alcuni, e fu anche segnato in questo volume a pagina 29, che San Lorenzo di Aversa fosse tramutato in casa di Educazione per giovanette e si chiamasse Casa Carolina da Maria Carolina d'Austria moglie di Ferdinando IV di Borbone, mentre, nel 1807, durava ancora la occupazione francese.

Se la modestia di lui, che io sono orgoglioso di contare fra gli amici più diletti, non me lo vietasse, e se non temessi di offenderne la delicata riservatezza, direi che pochi uomini hanno, come Enrico Altavilla, così meraviglioso l'equilibrio intellettuale, così forte il sentimento del proprio dovere da sollevarlo fino all'altezza di apostolato, così vivo l'entusiasmo pel bene. In 28 anni questo uomo ha saputo con la mente del filosofo, col polso fermo dell'educatore sereno ed illuminato, col cuore del padre trasformare l'antica casa dei figli della truppa in un'Istituto artistico di primissimo ordine, ch'è vanto e decoro, non di Aversa soltanto, ma dell'Italia intera.

In quelle officine di ebanisteria, ora dirette dal valoroso artista Angelo Grossi, che vi ha eziandio introdotto la lavorazione del ferro battuto, che si esegue in maniera sorprendente; in quelle officine d'intaglio, cui presiede il Cav. Benedetti, e da cui escono lavori, che ricordano, nella semplicità delle linee e nell'accuratezza dell'esecuzione, i miracoli della scuola fiorentina; nelle officine de' fabbri, de' meccanici, de' tipografi, de' tornitori, ed altre tali, una famiglia di meglio che trecento orfani è sottratta, più che alla miseria ed alla fame, alle malvage suggestioni del delitto, e degli eccitatori di esso, ed è messa in grado di provvedere da sè, col suo onesto lavoro, ai proprî bisogni, ed al bene della patria.

Il più antico manicomio italiano.

Anche di maggiore importanza dell'Istituto artistico San Lorenzo, è l'opera di beneficenza più antica, che surse nell'abolito Convento della Maddalena fuori la porta di San Nicola, quando i frati francescani, per la soppressione del 1796, ne andarono via.

Fondato come ospedale di lebbrosi fino dai tempi di Carlo I d'Angiò ed esistente certamente nel 1269, come risulta da irrefragabili documenti pubblicati nella storia di Aversa dal Parente, il Municipio ottenne nel 1420 di tramutarlo in convento di minori osservanti, e un secolo appresso frate Angelo Orabona, = cittadino aversano di grandissimo intelletto, che fu Vicario Generale dell'ordine da prima, poi Vescovo di Catanzaro, indi Arcivescovo di Trani, e, se deve credersi alla epigrafe incisa sulla sua tomba, rifiutò la porpora cardinalizia, = ebbe ad ingrandirlo ed abbellirlo, restaurandolo ed arricchendone di pregevoli lavori di Giovanni da Nola la chiesa, nella quale volle che il suo corpo venisse sepolto.

In questo convento, con decreto dell'11 marzo 1813, lo stesso Gioacchino Murat stabiliva, = opera solenne di civiltà = la creazione del primo Manicomio in Italia e fra i primissimi di Europa, mettendovi a capo il Sacerdote Gennaro Linguiti, già frate dei serviti di Maria, il quale pose per primo in pratica gli insegnamenti umanitarii del Pinel nella cura dei mentecatti.

L'istituto ebbe rapidissimo progresso, così che fu mestieri elevarne la dotazione fino a quasi 200 mila lire per anno, e ridurre a case succursali gli altri antichi conventi di Montevergine e di Sant Agostino degli Scalzi nella stessa città di Aversa, per la cresciuta famiglia degli infermi. Memorande restano per quella casa di salute le visite di Francesco I d'Austria nel 1819, di Giuseppe Re di Sassonia, dei Reali di Baviera, dell'erede del trono di Svezia, degli Arciduchi di Russia Michele ed Elena, di Maria Luisa di Parma, di Ferdinando d'Austria con l'arciduca Carlo e dei più celebri medici del tempo come un Buccelli, un Auderbach di Prussia, uno Scarpa, un Orioli, un Gozzi, un Medici, un Tommasini e quel grande benefattore dell'umanità che fu l'Esquirol; mentre il Gualandi di Bologna venne a studiarne l'organizzazione per riprodurla nel manicomio bolognese; ed il Duca di Modena Francesco IV nel 1816 inviò ad Aversa il Prof. Antonio Galloni, giovane medico colto ed animoso, che, apprese nel celebre manicomio aversano le norme della specialità, ebbe al ritorno la direzione del Manicomio di Reggio-Emilia, che salì anche esso presto in fama e che è oggi fra i migliori di Europa sotto la direzione del forte scienziato Prof. Augusto Tamburrini.

Nè andò perduta, con lo scorrere degli anni, l'antica importanza dello Istituto, poichè anzi tutti coloro, che, dopo il Linguiti, ne furono a capo, fra i quali Biagio Miraglia fortissima fibra di scienziato, seppero mantenerlo decorosamente, a mano a mano svolgendo le modificazioni, che la scienza veniva nei suoi progressi imponendo, ed ora lo dirige uno dei più chiari specialisti in psichiatria e malattie mentali, che conti l'Italia, il Prof. Gaspare Virgilio, sesto, fra coloro, i quali, dopo il Linguiti, furono ad esso preposti 1), e che, da quasi un quarto di secolo, spende le sue cure coscienziose ed illuminate in quell'opera insigne di beneficenza.

E in Aversa, per doveroso sentimento di deferenza a quest'istituto surto fra i primissimi in Europa, e primissimo in Italia, si radunò, nell'anno 1877,

1) Vedi Appendice IV.

il secondo Congresso Freniatrico Italiano presieduto dal Prof. Verga, e i medici specialisti, da tutta Italia ivi convenuti, unirono la loro autorevole parola di compiacimento e di lode, alle benedizioni di tanti sventurati, che in quello asilo ebbero soccorso e tutela, e dei moltissimi che ne ottennero la guarigione.

In verità, pel cittadino di Aversa è titolo di orgoglio legittimo ed è insieme argomento di riconoscenza verso i maggiori constatare come non vi sia miseria umana, a cui la carità degli avi non abbia saputo provvidamente portare lenimento.

La Casa Santa dell'Annunziata.

Dovrei dilungarmi di troppo se tutte volessi accennare le opere di beneficenza, che sono nella città, ma non posso tacermi dello Ospedale, Conservatorio ed Ospizio insieme per gli esposti, dell'Annunciata, a cui è annesso uno dei templi più belli, che abbia Aversa, nel quale nel 1348 Ludovico il Bavaro morabatur a pregare, come riferisce il Parente, prima di compiere l'esemplare vendetta dell'uccisione del fratello Andrea, o per trarre la forza per compierla, o per esserne anticipatamente perdonato!

La origine, che alcuni vogliono farne rimontare eziandio ai normanni, che altri attribuisce a Giovanna I d'Angiò, il Parente, parmi con maggiore storica esattezza, dimostra essere dovuta all'obolo spontaneo dei cittadini e della comunità aversana, poi accresciuto per le larghissime sovvenzioni di Carlo e di Giovanna d'Angiò, di Alfonso d'Aragona e dei loro successori; e vi ha documento sicuro che l'Annunziata di Aversa dovette preesistere non solo, ma essere già venuta in grande rinomanza prima del 1320: poichè una simile istituzione in tale anno appunto surse nella Città di Sulmona, nei documenti della quale è fatto cenno della Annunziata di Aversa.

Gli illustri aversani.

Questa città, della cui storia alcune fasi ho creduto di ricordare in questa pubblicazione, destinata ad onorare una delle sue glorie più fulgide; questa città, che fu pure provata da tante sventure, fra cui tre memorabili tremuoti, che presso che tutta la distrussero; questa città ha avuto il vanto di aver dato all'Italia uomini preclari, poichè dal Seminario Aversano uscirono una quantità di vescovi, che illustrarono moltissime sedi vescovili del mezzogiorno.

Già il buon abate Pacicchelli fino al 1703 ne enumerava non meno di ventisei, fra cui sei appartenenti tutti alla patrizia famiglia aversana dei signori del Tufo, una delle dodici, che avevano il posto nobile nel Sedile di San Luigi in Napoli con le altre degli Altomari, Finella, Gargano, Landulfo, Lucarelli, Di Matteo, Monticelli, Pacifico, Sobriano, Scaglione, della Valle, di cui credo sieno oggi superstiti solamente quelle di Altomari, Lucarelli, Pacifico, del Tufo e della Valle.

Moltissimi altri sacerdoti, educati nel Seminario di Aversa, in prosieguo di tempo furono assunti all'onore dell'episcopato, come due della famiglia Lupoli di Frattamaggiore, il cui ramo principale è trapiantato da quarant'anni in Frignano Maggiore; il Canonico de Nicola di Aversa, Vescovo d'Ischia; Francesco Petrarca nativo di Carinari, che fu Vescovo di Lanciano, Giacinto Magliulo, primate di Acerra, non ha guari defunti; e Pasquale Picone e Cristofaro Maiello, amendue di Casaluce, uno presentemente Vescovo di Molfetta, l'altro testè nominato Vescovo di Gravina.

Nè mancano altri uomini illustri nella storia di Aversa, la quale sarebbe stata eziandio la patria di due antipapi, Alberto, che il Platino chiama *Atellarum Civem*, confondendo forse il luogo della espiazione e della morte di lui, con quello della sua nascita; e Giuberto, consacrato nel 1080 in Ravenna, col nome di Clemente VII, che l'abate Pacicchelli dice nato in Aversa, senza però indicare di quale famiglia.

E cittadino aversano sembra sicuramente sia stato Ludovico Abenavolo, uno dei dodici compagni di Ettore Fieramosca, che con lui combattettero la famosa disfida di Barletta contro altrettanti francesi, pel nome e per l'onore italiano.

E certamente in Aversa e ne' casali aversani nacquero un Giovanni Lucarelli, avvocato de' poveri nella città di Napoli, uomo assai nel suo tempo stimato, e un Giovanbattista Graziano, pittore, che fiorì nel secolo decimosesto; e un Luca Prassiccio, famoso letterato, filosofo e storico, intimo del Pontano; e un Luca Tozzi, da Frignano Maggiore, medico insigne, che dettò materia medica nella Sapienza in Roma; e un Antonio Salzano, un Longo, economista, e prodissimi guerrieri, come Roberto e Bernardo Scaglione, Paolillo e Sarolo del Tufo; e un Nunzio Pelliccia, fra i primi giureconsulti del tempo; e medici quali Roberto Grimaldo e Lorenzo Artaldo; e filosofi come un Giovanni Artaldo e un Mauro Martino; e letterati come Prospero Cappella, il Canonico Pesce, il bizzarro Parroco Mal-

vasio, e Carlo Mormile; e un pittore caraccesco come Carlo Mercurio, e un Andrea de Ferraris, rinomato avvocato; e un Raffaello Farinari, e un Marcello di Mauro, e Aurelio Clarelli, e Arcangelo Lamberti, e Egidio del Tufo, e Tommaso Grammatica, e Iacopantonio di Mauro, e Giacomo del Tufo; e due fra i più dolci cultori dell' arte musicale, il nostro Cimarosa e Nicola Iommelli; e, più vicini a noi, un canonico Gaetano Maria Folgore, un Canonico Michelangelo Diana, un Raffaele Lucarelli, un Francesco di Mauro, benedettino, che fu uno dei compilatori della Enciclopedia del Pomba e scrisse nel 1877 una monografia storica di Aversa; e un Gaetano Parente; un canonico Pagliuca, scienziato, e storico, che sembra abbia scritto una storia di Aversa, finora inedita; un Michele de Chiara, facilissimo e delicato verseggiatore sacro, non ha guari defunto; ed un Luigi Bianchi, fantaccino nell' esercito di Crimea al servizio della Francia, che primo ascese la torre di Malakoff, e vi piantò la bandiera francese.

Il territorio, la città, gli agi, i costumi.

Aversa ha vasto e ricchissimo territorio, dove vegeta ogni maniera di derrate, e dove si coltiva l'asprino, il quale vuole la tradizione antichissima fra le nostre famiglie di agricoltori, che fosse portato di Francia con vitigni francesi da Carlo d'Angiò e introdotto e propagato fra noi. Questo vino, lo lascerò dire al Parente: " si presta così bene a mentire i vini di Sciampagna, tutto " vergine e schietto, quale dalle nostre botti si spilla, e che fu conosciuto fra " gli allegri bicchieri del chiaro giureconsulto Ciccio d'Andrea e del poeta Gabriele " Fasano, sì che gli fece onore di non dimenticarlo il Redi, là dove così can" tava nel suo ditirambo:

" E, sebben Ciccio d' Andrea,
" Con amabile fierezza,
" Con terribile dolcezza,
" Fra gran tuoni d'eloquenza,
" Nella propria mia presenza,
" Innalzare un dì volea
" Quel d' Aversa acido asprino,
" Che non so è agresto o vino,
" Egli a Napoli sel bea
" Del superbo Fasano in compagnia,
" Che, con lingua profana, osò di dire
" Che del buon vino al par di me l' intende. „

La Città è, nel generale, agiata, e vi hanno non poche famiglie relativamente ricche, poichè l'Aversano di oggi è, come il normanno antico, " non prodigo, non avaro „ E nell'ultimo censimento del 31 dicembre 1881 la popolazione ascendeva a 21.473 abitanti divisi in 4.582 fuochi o famiglie, ma oggi, si ritiene, sicuramente, che arrivi a non meno di 25 mila.

Situata a trentacinque minuti da Napoli, con una stazione ferroviaria; con un servizio di tramway a vapore, che è per tramutare la trazione in elettrica; posta nel mezzo della fertilissima terra campana, offre tutti gli agi della vita materiale, e se non ha un teatro, = antica aspirazione di Gaetano Parente, = la cosa agevolmente si spiega per la facilità grande di recarsi in Napoli ad assistere agli spettacoli nei maggiori teatri, sebbene Benedetto Croce nell'originale e simpatico suo libro: " I Teatri di Napoli „ scriva: " Nel 1774 la " Città di Aversa ricorse per poter aprire un pubblico Teatro e farvi rappresen- " tare le opere così in musica che in prosa dalla compagnia del Lombardi e " de' cantanti del Teatro dei Fiorentini, facendoli venire di quanto in quanto " senza ricevere nè lucro, nè dispendio alcuno, sicuri che dette opere siano " proprie ed oneste. Anni dopo, sorse un Teatro in quella Città, ed io ho visto " un libretto intitolato L'incanno = sic = amoroso, Comedia per mu- " sica da rappresentarsi nel Teatro di Aversa, seconda opera " autunno 1789. (Napoli 1789, per Vincenzo Mazzola Voccola). „

Quello però, di cui in Aversa è stata sempre grande dovizia sebbene ora sembra vada un poco scemando, sono gli splendidi equipaggi ed i superbi cavalli, dei quali non v'era famiglia, non solo di ricco signore, ma neppure di appena agiato borghese, che non fosse fornito, anche in ciò l'Aversano dell'ultima ora del secolo decimonono imitando l'antico normanno " in cavalli lussureggiante. „

Il cittadino di Aversa, in generale, è mite, sobrio, laborioso, e però in questa parte Ganfrido Malaterra non riconoscerebbe ne' tardi nepoti il normanno de' suoi tempi " sfrenatissimo, se non è dai capi represso. „ Hanno gli Aversani pronto ed alacrissimo l'ingegno, ed il clero ha ancora non pochi, che con gli antichi gareggiano per forte dottrina, specialmente teologica, e per la conoscenza della lingua latina e greca e qualcuno dell'ebraica.

Questa città dal 1860 sotto l'amministrazione di sette soli Sindaci 1), ha sempre inteso al suo miglioramento morale, edilizio, igienico, sede come è

1) Vedi Appendice V.

obbligatoria per parte del governo di quattro squadroni di cavalleria (due terzi di un Reggimento); di un ginnasio con liceo pareggiato e convitto, venuto in grande rinomanza, del quale è da moltissimi anni a capo un uomo assai colto e di una modestia perfino esagerata, il cav. Giuseppe Sellitto; di una scuola tecnica, e di tante opere di pubblica beneficenza, ad alcune delle quali ho già accennato.

Essa compiva, è giustizia riconoscerlo, nel 1889 la sua opera di rigenerazione morale ed igienica, con la costruzione della fognatura, e mercè l'acquedotto, che trasportò nelle sue mura la rigeneratrice acqua del Serino; e con provvido, e generoso consiglio, quasi Aversa fosse, come al tempo normanno, a capo della contea, somministra quest' acqua saluberrima a moltissimi altri Comuni vicini, con proprio vantaggio economico.

Le donne aversane - Lucrezia Scaglione.

Non posso chiudere questo cenno della storia di Aversa senza rilevare un altro vanto, molte volte secolare, di questa città, la bellezza delle sue donne.

Di queste non citerò le Urrifede, le Riccarde, le Fredisinne, le Aloare, le Morielle, le Gaitelgrime, le Guiberte ed altre tali normanne, decantate da Ganfrido Malaterra, da Guglielmo Appulo, e anche, = Dio li perdoni! = da Amato Cassinese e dall'Abate Telesino per la bellezza loro tanto, quanto pel valore gli uomini di Normandia; ma non posso non ricordare quella Lucrezia Scaglione, che nata in Aversa di questa stirpe elettissima, fu, per comune consentimento, la più bella donna del suo tempo nelle nostre contrade.

Della quale, moglie, e presto vedova, di Paolo Carafa, settimo figlio del Duca di Ariano, narrano cronisti e storici contemporanei che, con la sua grande bellezza, con la non comune coltura, con le alte maniere seppe mettersi alla paro con le maggiori tra le signore allora più in voga, appartenenti alle più potenti famiglie del Regno, ed alcune legate in parentela con le case regnanti.

A lei prestarono omaggio tutti gli uomini maggiori di quell' epoca e si dice ne fossero presi Carlo de Lannoy, Filiberto di Orange, il Vicerè Pietro di Toledo e lo stesso potentissimo Carlo V, che la predilesse fra tutte e le rese i più grandi onori nelle feste date a Napoli per la sua venuta nel Regno.

Nè a lei mancò, come a tutti gli spiriti eletti, di essere addentata dalla calunnia di invide rivali, di cui si fece eco un compiacente scrittore di croniche, Filonico Alicarnasseo: ma a difesa della Lucrezia aversana sursero il

Beldando, il Pino, il Capaccio, e, più che questi, due dame illustri, Laura Terracino, e Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara, la quale, in lode della pudicizia della Scaglione, scrisse un canto, che è andato perduto.

Ed a Lucrezia Scaglione, già non più giovane, e a due delle sue figliuole, Mario di Feo, poeta cinquecentista, nel poemetto Amor Prigioniero, = di cui un brano fu ripublicato nel 1894 da Benedetto Croce e G. Ceci, e da essi meravigliosamente commentato, = nella rassegna, dell' esercito della bellezza, che ha sconfitto e reso prigioniero il giovanetto Amore, consacra queste due ottave:

XXXIII.

Vedi l'alma Scagliona in nero velo,
che più ch' il sol riscalda e più risplende;
perchè picciola nube e poco gelo
quel fa men caldo e quasi oscuro rende;
ma del bel volto lo stellato cielo
da nera gonna punto non si offende:
la gran beltà, che sempre si rinverde
per mutar di stagion forza non perde.

XXXIV.

Vedi le figlie, e quanto par ch' abbondi
la grazia e l' onestà ne' lor bei volti:
Ippolita e Faustina, una che i biondi
capei senz' arte ha nelle spalle sciolti;
l' altra che di bei fiori e liete frondi
gli porta cinti in un bel nodo avvolti;
e seguono amendue le invitte squadre
sotto il vessillo della bella madre.

Come tutte le donne intellettuali di ogni età, Lucrezia Scaglione si era formato un cenacolo di uomini colti, scienziati, letterati, artisti, che presso di lei si radunavano nel suo palazzo al vicolo degli Aldemorisco, regione Nilo, fra i quali ultimi assai frequentemente conveniva il pittore Leonardo Grazia da Pistoia. Questi, avendo avuto l' incarico di dipingere un quadro della Vergine per la chiesa degli Olivetani in Monteoliveto, volle, nel volto della Madonna,

trarre le sembianze della bellissima matrona aversana, ed è così quel dipinto, che ora si conserva nel nostro Museo Nazionale, descritto dal Modestino: " La madonna ha il viso di un profilo veramente greco: essa è delicata e " di quella media statura propria alle donne napoletane: il suo capo è avvolto " da un velo bianco, ed ha la veste porporina ed il manto ceruleo, il bambi= " nello si rivolge a lei con atto di infantile innocenza, mentre il Pontefice gli " stende le braccia per accoglierlo. „

Inoltre, quella vaghissima donna è stata tramandata a noi eziandio in un codice, che si conserva nella nostra Biblioteca nazionale, che contiene, = come rileva il coltissimo Alfonso Miola nell'appendice dei manoscritti alla No= tizia della Biblioteca Nazionale di Vito Fornari =, la genealogia di Pietro di Luxembourg Conte di Saint=Paul, di Conversano, di Ligny, e di Briane, della moglie Margherita del Balzo, figliuola del Duca di Andria. Di questa genealogia della quale è autore Pol, araldo d'arme di Luigi di Luxembourg Conte di Saint=Paul, figliuolo del Conte Pietro, che fu poi Contestabile di Francia e morì decollato nel 1475 in Parigi.

Così la legatura di quel codice è descritta dal Miola: " è in cuoio di « Francia rossigno con lineamenti e rameggiamenti impressi a secco, e con " vari fiori e cinque medaglie impresse ad oro nell' una faccia " e nell' altra. Una pelle bianca copre rozzamente la costola " della legatura, assai maltrattata: delle medaglie sono quattro " romane imperatorie, due di Pietro Aretino, flagello de' principi, " due di Cristofaro Murlichio, una di Ascanio Colonna duca " di Tagliacozzo, ed una di quella Lucrezia Scaglione, della cui bellezza " non tacciono i cronisti napoletani del secolo XVI. „

Da ultimo, la bellezza di Lucrezia Scaglione, anche dopo due secoli, ha fatto palpitare il cuore di Gaetano Parente, quest' uomo così grave e severo, il quale, di lei, = come di tutte le cose belle, che avevano con Aversa sua relazione, = innamorato, volle ai contemporanei ricordarla con questa elegiaca epigrafe, che leggo nel suo Tesoretto Lapidario:

FRA QUANTE SI ADUNARONO
IN NAPOLI
A FESTEGGIARE LA VENUTA DI CARLO V
ASSISTENDO
AD ARMEGGIAMENTI E TUTTE POMPE
CAVALLERESCHE
LUCREZIA SCAGLIONE AVERSANA
PER SENNO PER VALORE E BELLEZZA
COMMENTATA TRA MILLE
QUELLA ELETTA SCHIERA MULIEBRE
INGEMMÒ
FATTA AD OGNI PETTO
DESIDERIO E SOSPIRO
ESSA DELLE BELLE BELLISSIMA

———

DONNE AVERSANE
IL CAMPO DELLA GENTILEZZA DELLA FEDE
DELLA CORTESIA DELL' AMORE
TRAMANDERETE ALLE TARDE NIPOTI
COME VOSTRO ANTICO RETAGGIO

Mi unisco di gran cuore all'augurio dello storico illustre e cavalleresco per le donne gentili della città di Aversa.

La quale così antica, così nobile, così civile; con tante tradizioni; con tanta storia; con un passato così luminoso, si svolgerà, = sarebbe ingiuria dubitarne, = nel suo progresso morale per l'avvenire, con la stessa meravigliosa rapidità, con cui la fondarono e la resero grande in poco d'ora gli avventurieri normanni, con cui la riedificarono, dalle ceneri sue, Ruggiero e Carlo d'Angiò; e, come fu una delle più elette città del Reame di Napoli, continuerà ad essere una delle più chiare e delle più nobili del Regno d'Italia.

Napoli, 15 ottobre 1900.

Pietro Rosano



Appendice I.

Elenco dei Conti Normanni dominatori di Aversa

1. Rainulfo (1030-1047).
2. Asclittino, e i Pretendenti (1047-1050).
3. Erimanno, e Riccardo I (1050-1078).
4. Giordano I (1078-1090).
5. Riccardo II (1090-1106).
6. Roberto I (1106-1120).
7. Riccardo III (1120-1120).
8. Giordano II (1120-1127).
9. Roberto II (1127-1156).

Appendice II.

Elenco cronologico dei Vescovi della Diocesi di Aversa

1. Azzolino 1053.
2. Guimondo 1056.
3. Gotofredo 1059.
4. Card. Guimondo II 1081.
5. Guimondo III 1090.
6. Giovanni I 1095-1102.
7. Roberto I 1104-1108.
8. Roberto II 1119-1132.
9. Giovanni II 1134-1140.
10. Giovanni III 1142-1152.
11. Gualtiero 1158-1178.
12. Falcone 1180-1189.
13. Giulio 1189.
14. Gentile 1198-1217.
15. Basuino 1217-1219.
16. Giov. IV, Lamberto 1229-1234.
17. Friderico 1254.
18. Simone de Pactineriis 1255-1256.
19. Giovanni V 1259-1264.
20. Fideigratia 1268-1276
21. Adamo 1277-1293.
22. Card. Landolfo Brancaccio 1293-1297.
23. Leonardo Patrasso 1297-1299.
24. Pietro I de Turrite 1299-1309.
25. Pietro II de Bolonesio 1309-1321.
26. Fra Guglielmo 1323-1325.
27. Fra Raimondo de Mansac 1326-1327.
28. Bartolomeo I 1337-1340.
29. Giovanni IV 1342-1351.
30. Angiolo de Ricàsoli 1357-1369.
31. Ponzello Ursino 1369-1378.
32. Bartolomeo II 1379-1380.
33. Card. Marino del Giudice 1381-1385.
34. Card. Erecco Brancaccio 1386-1392.
35. Card. Rainaldo Brancaccio 1418-1421.
36. Pietro III Caracciolo Cassano 1422.
37. Iacopo Carafa della Spina 1430-1471.
38. Pietro II Brusca 1471-1474.
39. Giovanni Paolo Vassallo 1474-1500.
40. Card. Luigi d'Aragona 1501-1515.
41. Silvio Pandone 1515-1519.
42. Antonio Scaglione 1519-1524.
43. Card. Ercole Gonzaga 1524.
44. Antonio Scaglione 1524-1528.
45. Card. Pompeo Colonna 1529-1532.
46. Fabio Colonna 1532-1554.
47. Balduino de Balduinis 1555-1581.
48. Giorgio Manzolo 1581-1591.
49. Pietro V Ursino 1592-1598.
50. Bernardino Morra 1598-1605.
51. Card. Filippo Spinelli 1605-1616.
52. Carlo I Carafa 1616-1644.
53. Card. Carlo II Carafa 1644-1665.
54. Paolo Carafa 1665-1686.
55. Card. Fortunato Carafa 1687-1697.
56. Card. Innico Caracciolo 1697-1730.
57. Card. Giuseppe Firrao 1730-1735.
58. Ercole Michele Ajerbo d'Aragona 1735-1735.
59. Filippo Nicolò Spinelli 1735-1761.
60. Giovan Battista Caracciolo 1761-1765.
61. Niccolò Borgia 1765-1779.
62. Francesco del Tufo 1779-1803.
63. Gennaro Mar. de Guevara Suardo 1804-1814.
64. Agostino Tommasi 1818-1821.
65. Francesco Saverio Durini 1823-1844.
66. Sisto Riario Sforza 1845-1845.
67. Antonino de Luca 1845-1854.
68. Domenico Zelo 1855-1885.
69. Carlo Caputo 1886-1897.
70. Francesco Vento dal 1898.

Appendice III.

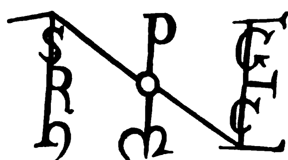
Autografi

dei Sovrani, Legati, Vice Re, e Grandi Ufficiali del Regno

che sottoscrissero i diplomi della Città di Aversa.

1.

Sovrani



(Signum Domini Henrici Sexti Romanorum Invictissimi Imperatoris et Regis Sicilìae).
dipl. Archivio Storico Campano, anno I.

2.

(Iohanna regina manu propria - dipl. 20)

3.

(Iohanne regine - dipl. 22)

Repertorio delle Pergamene di Aversa nell'Archivio di Stato.

4.

(Ludovicus Rex - dipl. 23)

5.

(Izabel - dipl. 30)

6.

(Rex Ferdinandus - dipl. 45)

7.

(Rex Alfonsus - dipl. 50)

8.

(Rex Federicus - dipl. 52)

9.

Legato nel Regno

(Leopuldus - dipl. 1)

10.

Vicario del Regno

(Rex Alfonsus - dipl. 28)

11.

Vice Re

(Don Bernardus de Vylamari - dipl. 53)

12.

(Petrus de Toledo - dipl. 54)

13.

Logoteti e Protonotari del Regno

(Ligorium Zurulum de Neapoli - dipl. 12)

14.

(Hugonem de Sancto Severino - dipl. 45)

15.

(Bernardum Zurulum de Neapoli - dipl. 19)

16.

(Honoratum Gaytanum - dipl. 39)

17.

Luogotenenti del Logoteta e Protonotario del Regno

(Gentilem de Merolinis de Sulmona - dipl. 13)

18.

(Nicolaum Villanum de Cava - dipl. 25)

19.

(Vitalis locumtenens prothonotarii - dipl. 30)

20.

(Bernardum de Raymo - dipl. 37)

21.

(Benedictum de Balsamo de Pedemonte - dipl. 40)

22.

(Valentinum Claum de Aragonia - dipl. 45)

23.

(Masium Aquosa de Messana - dipl. 46)

24.

(Antonium de Alexandro - dipl. 50)

25.

(Antonium Ianuarium Vice prothonotarium - dipl. 53)

26.

Gran Camerario

(Anichinus Magnus Camerarius - dipl. 35)

27.

Luogotenenti del Gran Camerario

(I. Pontanus pro Magno Camerario - dipl. 39)

28.

(N. A. de Montibus Locumtenens Magni Camerarii - dipl. 44)

29.

(Ioannes pou Locumtenens Magni Camerarii - dipl. 49)

30.

(Iulius de Scorciatis Locumtenens Magni Camerarii - dipl. 50)

31.

(Cesar Pignatellus Locumtenens Magni Camerarii - dipl. 52)

32.

Luogotenente del Cancelliere

(Donatum de Aretio - dipl. 17)

33.

Maestro razionale

(Sergium domini Ursonis de Neapoli - dipl. 11)

34.

Segretarii Regii

(Marinus Tomacellus pro F. Martorello - dipl. 37)

35.

(Dominus Rex mandavit mihi Antonello de Petrutiis - dipl. 40)



Appendice IV.

Elenco dei Direttori del Manicomio di Aversa

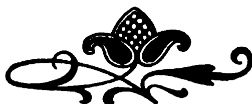
1. Cinguiti Cav. Giovanni, 1813.
2. Invitti Sacco Giuseppe, 1825.
3. Carotenuto Cav. Alessandro, 1826.
4. Simoneschi Giuseppe, 1831.
5. Borrelli Francesco Maria, 1855.
6. Cleopazzo Cav. Federico, 1856.
7. Miraglia Cav. Biagio, 1860.
8. Federi Cav. Federico, reggente, 1869.
9. Virgilio Comm. Gaspare. 1876.

Appendice V.

Elenco dei Sindaci della Città di Aversa

dalla proclamazione del Regno d' Italia.

1. Gaetano Parente 1861 a 1868
2. Giovanni Ruggiero 1869 a 1872
3. Francesco Vitale 1873 a 1875
4. Francesco Orabona 1876 a 1891
5. Pietro Candia 1892 a 1895
6. Nicola Lombardi 1896 a 1899
7. Giuseppe d' Ausilio dal giugno 1900





Stemma autentico della Città di Aversa

(dopo il 1500)

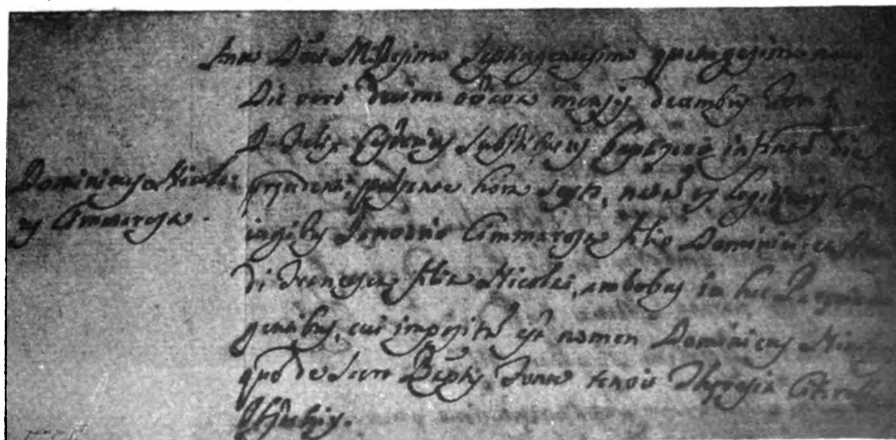
Napoli - R. Tipografia Giannini

“ Qui dinanzi al tranquillo... „

Qui, dinanzi al tranquillo
lago, su questa riva,
lunge così dalla mondana mischia
da consentirmi il sogno,
che il dolce stuol delle Napee riviva;
mentre là salta il grillo = e il merlo fischia,
e una limpida gioia empie ogni cosa;
io, qui, seduta sotto le superbe
querci, aspirando il sano odor dell' erbe,
ripenso alla tua semplice
grandezza, o Cimarosa!

Venezia, giugno 1900.

Vittoria Aganoor



Aversa. — Atto di nascita di Domenico Cimarosa, in cui è scritto Cimmarosa, estratto dai registri della Parrocchia di Santa Audeno

(Fotografia Odioni)

Virtuoso

Se virtuoso è appellativo di chi nella scienza della melodia ha toccato le più alte cime, virtuoso ben può dirsi l'autore del Matrimonio segreto, che, nella sua non lunga vita, in una miriade di opere musicali, lasciò traccia luminosa di un genio, che fu ritenuto insuperato nella festosità del canto, nella sobrietà del concertare, nell'originalità delle sue creazioni.

Se virtuoso è appellativo di chi, geniale, spiritoso ed arguto, portato dai Sovrani e dal popolo ai più alti onori, acclamato da tutti e circondato di gloria, sa tenersi illeso dalla pece dell'invidia e serbarsi generoso, pio, modesto, nessuno potrà rifiutare a Domenico Cimarosa l'epiteto di virtuoso. Artista sommo, il cui nome varcò i confini d'Italia e risuonò invidiato nelle corti di Russia e di Germania, pensò sempre umilmente di sè, amò il suo paese e perdonò a' suoi detrattori.

Domenico Cimarosa, tu fosti virtuoso, veramente virtuoso, poichè se il tuo estro ti portava all'armonia, onestamente armonica fu pure tutta la tua vita.

Milano, Aprile 1900.

Maddalena Albini Crosta



Onorevole signor Presidente,

Ringrazio vivamente per l'invito onorevolissimo, espresso dalla S. V. con parole di tanta benevolenza. Vorrei ad esso rispondere degnamente; ma, per ciò fare, si richiederebbe autorità di dottrina e genio di artista: due cose che a me mancano affatto. Mi appagherei, almeno, se anche una povera foglia riuscissi ad aggiungere alla bella corona, che si sta preparando; ma ove neppur questa foglia riuscissi a inviare, Ella, ch.mo signor Presidente, e i suoi gentili colleghi, me ne sapranno scusare, sempre sicuri che il sacrificio e la privazione sono tutti per me, e che la mia gratitudine non è punto inferiore all'onore che mi hanno fatto, nell'invitarmi a partecipare a questa festa geniale dell'arte e della carità.

Con ossequio profondo mi dichiaro a Lei, Illustre Signor Presidente,

Firenze, 6 febbraio 1900.

Devotissimo
Augusto Alfani

Al Signor Pietro Rosano
Presidente del Comitato Cimarosa
Napoli



Domenico Cimarosa

Ritratto di pittura sincrona di ignoto, che si conserva nella Pinacoteca del R. Conservatorio di musica in Napoli,
(da fotografia del signor Carlo Crocco Egineta)

Domenico Cimarosa

Giù, per i molli clivi,
E del turchino mar lungo le prode,
Sull' ale ai zefiretti fuggitivi
Dolcissima si stende
Un' arcana melode:
Altri, ch' Ei sol leggiadro giovenetto,
Quei suoni non intende,
E nel suo vergin petto
Una vita di numeri si accende.

Se l' occhio affisa al cielo
È un dolce canto de la luce il raggio;
Se per l' equoreo velo
Corre la sua pupilla,
L' acqua, che riscintilla
Ai fulgori del sole in mar cadenti,
Leva per lui un linguaggio
Di musiche accordanze e di concenti.

Un dì, venia la sera
Bella di luminosi astri, lambiva,
Mosso da l' aura estiva,
Con suo lieve susurro,
Il mar quell' incantevole riviera,
Che si allarga da Portici al Miseno.
Su pel tranquillo azzurro,
Come fosforescenti auree fiammelle,
Correan ninfe sorelle,
E per l' aer sereno
Effondevan soavi inni d' amore,
Quali venian dal core.

A tai note, a tal vista tutto inteso,
Occhio il giovin non move;
E, nell' animo acceso,
Un suon dolce gli piove
D' arcane melodie,
Che ridiran, maravigliando il mondo,
Fidalma la prudente,
Carolina insolente,
E dei suoi pregi piena, orgogliosetta
La sorella maggiore Elisabetta.

Oh! di canti sì belli,
Che t' infuser nel core le Sirene,
Perchè non suonan più l' itale scene?
Perchè stridi ribelli
C' insultano l' orecchie?
Non ha più pianto il ciglio,
E ci vince la noja e lo sbadiglio!!
Voli l' Arte coi tempi; ma non sia
D' incondite canzoni una follia!!

Palermo, aprile 1900.

Ugo Antonio Amico



Vecchio Motivo

Sull' antica spinetta istoriata
  Tenta un vecchio motivo incerto e lento
  La bionda marchesina inciprïata
  Che si è seduta lì, stanca, un momento.

Forse pensa fra sè qualche obliata
  Sera, qualche furtivo appuntamento
  Sulla vasta terrazza inargentata
  Dalla luna, al fruscìo lene del vento.

E dileguaron le dolci parole,
  E dileguò quel dolce sogno amico
  Come le foglie che travolge l'onda.

Tutto finì... Ma, trionfante, il sole
  Entra dai vetri e illumina l'antico
  Cembalo e il capo della dama bionda.

Napoli, giugno 1900.

Duchessa di Andria



Per il Centenario di Domenico Cimarosa

Sono forme d'arte, che - non destinate a morire - sfidano, sempre giovani, ardite, vigorose, la evoluzione de' gusti, e la corsa de' secoli. Forme d'arte, le quali non traggono origine e inspirazione dalle tendenze del tempo in che nacquero; ma che, in vece, spesso, quelle tendenze sfidano e combattono, ribelli a ogni adattamento; pronte a dar esse medesime al secolo e al luogo una " impronta „ nuova.

Quest'Arte - sempre giovane - ha, per sola guida, l'Ideale: per sorgente sola, il sentimento: l'ideale, che la fa superiore a' calcoli, alle convenienze, alle rinunzie: il sentimento, che, nelle molteplici sue trasformazioni, rimane eternamente vivo, verde, trionfatore di tutte le bassezze, di tutte le menzogne, che, in dati momenti, possono avere il lor breve regno sopra la terra.

A queste Forme immortali, tutta s'ispira l'opera e la vita di Domenico Cimarosa

" Le divin Cimarose,
" Le gai Napolitain à la bouche de rose, „

sì come ebbe a chiamarlo Antony Deschamps, fu, anzi tutto, un artista sincero. Emulo del Paisiello, lo vinse nel culto semplice di un'arte viva, umana, che al trionfo della scenica convenzione, sostituiva un alito di vita reale; e, alla declamazione della parrucca, il grido e il palpito del cuore.

Questa vita Egli aveva sentita, prima ancora di averla studiata.

Fanciullo, suo padre - un povero muratore - lo aveva lasciato orfano, cadendo da una armatura.

Chi può ridire quali impressioni lascino certe tragedie della esistenza in un'anima vergine, in una grande anima?

Chi può, con securo giudicio, ridire quale influsso determinante abbia avuto sulla vita e sull'arte di lui, così immane sciagura?

Forse, comprese Egli allora - nella mente precoce - tutta la tragica grandezza della fine dolorosa del Lavoratore modesto, ignorato, dimenticato: e, forse, la origine oscura, donde trasse i natali, impresse nella mente infantile il culto del semplice e del buono.

Forse, anche, la ingiustizia, cui andò debitore di una vita di stenti, dirizzò in lui il volo del pensiero a mète ardite di libertà: di libertà, nell'arte, nel viver civile - nella terra.

Certo è che le sue Opere buffe - le quali gli valsero la maggior nominanza - sentono il soffio inspiratore della realità semplice e buona. Astuzie femminili, Matrimonio

segreto, e via dicendo, sono brani di vita vissuta, tolti, nel loro facile poema, a' facili episodj della vita d'ogni giorno: mentre, al contrario, le sue Opere serie - Cajo Mario, Penelope, Sacrificio d'Abramo, Olimpiade, Orazi e Curiazi - hanno ardite visioni di uomo forte, d'intelletto libero.

E - come il poema de' versi - così il musical poema attingeva alle più pure e semplici melodie dell'anima quelle ariette gentili, che conquistavano il cuore de' Re, e commovevano il cuor delle folle.

L'educazione ch' Egli trasse dalla vita, non fu cancellata dalla istruzione che gl'impartì l'organista del convento di San Severo di Napoli, il padre Polcano; nè traviata dalle munificenti blandizie de' potenti d' Europa.

Successore del Paisiello alla corte di Caterina di Russia; onorato, prima dal duca di Toscana, Giuseppe II; da Leopoldo d'Austria, poi; restò martire fedele della Rivoluzione partenopea. Sfuggito alle vendette del Cardinal Ruffo, mediante l'intervento dell'Ambasciatore di Russia, dopo le sofferenze della lunga prigionia, trovò la morte in Venezia, vinto da queste sofferenze, o - come affermano - dal veleno di Carolina.

Io non so se nel Centenario dalla morte di Lui - che l'arte perdette a 51 anno di una vita gloriosa - voglia, oggi, Aversa onorar il martire o il musicista.

Ma penso, e credo, che - l'uno o l'altro onorando - essa renda omaggio alla stessa non divisibile gloria: chè, quando l'Arte trae inspirazione e vita dal sentimento spontaneo del cuore, diventa una parte del sangue, della carne, dell'anima: diventa la vita stessa del Genio, che la creò.

E - sì come il Genio, che non tramonta ne' secoli; sì come il Martirio, che non muore nelle memorie - sempre viva e giovane rimarrà l'Arte del Cimarosa: viva, come la storia della sua Fede; giovane, come la melodia delle sue Opere.

.... Maggio del 1900.

Camillo Antona-Traversi



È noto che la sera, in cui venne dato la prima volta, a Vienna, Il matrimonio segreto, l'imperatore Leopoldo, rapito da quella musica, volle che, dopo un breve intervallo, lo spettacolo ricominciasse, per ascoltare novamente tutta l'opera dalla prima all'ultima nota.

Quante opere moderne, al contrario, si vorrebbe, alla prima rappresentazione, che non giungessero alla fine!

Milano, maggio 1900.

Giannino Antona-Traversi

Parla così la Musica

Quando spiran le armoniche
Onde, lambendo il lido del pensiero,
Sotto un velame fluttua
Di nèbula, che par luce, il mistero.
Sol de' sogni la vela
Nel naufragoso abisso alto s'inciela;
E via pel cupo vortice,
Morendo l'eco de' ritmati accordi,
Come le procellarie al vento nuotano
I presagi e i ricordi.

Parla così la musica,
Lambendo appena del pensiero il lido.
È la sua voce or della morte il gemito,
Or della vita il grido.
Celeste eloquio, all'anima
Che il gaudio mènte, o la pietà, negato;
E con tremori e palpiti
Misticamente a favellar creato,
Perchè solo le lacrime
Non sien la fonte delle idee più belle,
E possa 'l core intendere
La gloria che di Dio narran le stelle.

Milano, maggio 1900.

Luisa Anzoletti



Cembalo di Domenico Cimarosa, sul quale sono aperti due spartiti autografi del Maestro
(Da fotografia del signor Carlo Crocco Egineta).

La storia di questo Cembalo fu illustrata con la seguente iscrizione dal Florimo:

Questo piccolo Piano-Forte
fu tanto caro al gran CIMAROSA
che in Russia cercò, con uno stratagemma,
averlo in dono dalla CZARINA CATERINA II,
e in Napoli, attaccatosi il fuoco alla sua casa,
si mostrò sollecito di salvarlo dalle fiamme prima che sè medesimo:
Partendo per Venezia, il volle affidato, come sacra cosa, in un Santuario
alla vergine claustrale sua figlia,
e da questa, quando più non era il chiaro Maestro,
lo acquistò la signora Giuseppa Bersebè
per sua figlia Carolina Pigonati di Andrea
maritata in Calabria
in Domenico Cefalì di Cortale:
Il figlio Andrea, 1) dopo la morte dei genitori,
si onorò farne un presente
al Real Collegio di Musica di S. Pietro a Majella
per mezzo del suo bibliotecario
Comm. Florimo,
cedendo alle sue amichevoli istanze.
Oh! valga questa preziosa reliquia, a cui tante memorie si legano,
ad eccitare la sacra scintilla
della divina arte della Musica
nei giovani petti di questi alunni!

1) Valorosissimo pittore Calabrese, che ha promesso un quadro per la nostra lotteria.

L' Inno Patriottico di Domenico Cimarosa

SONETTO

Squillaro un dì le note maestose,
Che il libero tuo genio armonizzate
Avea con alme eroiche e disdegnose,
Dall' oppressore in schiavitù dannate.

Squillaro un dì dell' Inno le famose
Note, ed erano grida disperate
Di madri gemebonde, e figli, e spose:
Estremo vale a spoglie insanguinate...!

O Libertade! == Sogno eterno e santo!
Ogni uman dritto vuole un reo destino
Che voce sia di duolo e amaro pianto.

Fede tu sei! t' innalza a vol divino
Sogno; e imperi dell' Arte nell' incanto
Sublime come i rai d' un gran mattino!

Milano, aprile 1900.

Marco Anzoletti



Chiarissimo e pregiat. Signor Rosano,

Anzitutto ringrazio Lei ed il Comitato. Quando mi giunse l'invito ero sopraffatto da disgrazie e da penosissime cure. Afferrai, tuttavia, il passo della di Lei lettera, in cui è fissato all'invio del lavoro il cadere dell'aprile. Di questo mese siamo giunti al 23; le cure penose cui sopra sono grandemente diminuite, ma impegni cui non devo sottrarmi, mi impediscono di scrivere qualche cosa espressamente per questa occasione.

Volendo tuttavia dimostrarle la mia buona volontà penso di mandarle un brano d'un mio lavoro di mole, incominciato nel 1863 quando, lasciata la tavolozza ed i pennelli da quattro anni, per la sciabola del patriotta, serviva in un battaglione di Bersaglieri, e trovava un geniale sollievo al servizio materiale, dedicandomi per più anni ad una ricerca sui Principj dell'arte, escluso ogni ontologismo della vecchia Estetica, da me considerata come fondaccio melmoso d'una scolastica morta e imputridita.

Intitolai il mio studio: Aria! Aria!

La prima parte di esso è una confutazione dell'ontologia estetica. Il secondo capitolo ha come punto di partenza il larghissimo assioma: l'Arte è una manifestazione dell'attività umana, e incomincia colle cartelle che le invio, da quella segnata col numero 35.

La tinta ingiallita di queste cartelle le dimostra invecchiate. Se Ella colla carta trova invecchiato il testo, lo distrugga senza esitazione. Se vi trova qualche freschezza lo pubblichi.

Voglia gradire l'espressione della mia sincera stima

Milano, 23 aprile 1900.

Devotissimo
Luigi Archinti Chirtani

. . . .

Per riuscire nella mia ricerca, doveva prima trovare quali sono i principii ed i moventi principali dell'attività umana, e le leggi, cui ubbidiscono.

L'impresa non era facile, vista l'immensa farragine di moti e azioni, morali e materiali, compresa nelle due parole: attività umana.

Mi affaticava ogni giorno a disporre in categorie l'ingente materiale della mia definizione, ma non concludevo mai nulla di soddisfacente, quando la luce mi venne d'onde meno l'aspettava.

Mi trovavo distaccato, con un plotone di bersaglieri, in un villaggio dell'Abruzzo Aquilano per la repressione del brigantaggio. Una sera ritornavo da una perlustrazione nei boschi d'una regione delle più pittoresche dei contrafforti del Velino; lo spettacolo maraviglioso delle vallate percorse, mi aveva lasciato nell'animo una viva eccitazione, che m'impediva di cercare nel sonno il necessario ristoro al corpo stanco.

Dato corso alla fantasia, di pensiero in pensiero, la mente faceva come la lingua che batte dove il dente duole, e tornava al solito ufficio d'arrovellarsi intorno al problema dell' arte.

Nella stanza attigua la padrona di casa, una avvenentissima sposina, vegliava sulla culla del suo primo nato, che aveva, su per giù, circa un mese, e ad alta voce gli sciorinava una interminabile litania di vezzeggiativi ammirativi.

Quel cicaño, che rompeva ad ogni momento il filo dei miei pensieri, finì coll'indispettirmi al punto da mandare al diavolo mamma e figliuolo.

Cinsi quindi la sciabola e mi mossi per uscire.

In quel momento la voce della sposina divenne più forte, come per dispetto, e proruppe in pazze grida di gioia; la porta di comunicazione si spalancò, e la madre idolatra m'investì nella mia stanza, palleggiando il suo idolo; un bambinone, prodigiosamente robusto, e che non piangeva mai, tanto era venuto al mondo ben disposto. Quella madre novizia pareva fuori di sè dall'allegrezza e, mostrandomi la sua creatura, mi disse:

— Tenente, lo sapete? ha riso, adesso, proprio adesso....

Ingolfato nella mia divagazione, alla prima non capii niente di quello che mi aveva detto. Chissà poi che contrasto facea col suo viso, delicatamente bello e languido di giovanissima puerpera, la mia mutria di soldato istizzito e impensierito!

Ella ripetè l'annuncio: ha riso, adesso, proprio adesso.

— Ha riso? le risposi, chi ha riso?

— Chi? Vittorino, Oh! bella, e mi sporse il marmocchio.

Io adoro i bambini, presi Vittorino in collo, e lo guardai.

Egli aveva quella faccia dura, inespressiva dei neonati, chiusa ancora nei limiti della vita vegetativa, ed io non potea ammirarne che la robustezza.

La madre venne a porsi alle mie spalle, dicendogli un mondo di tenerezze e solleticandogli i labbruzzi rosei con un dito, ma il piccino restava a muso duro come di sasso.

— Avrà avuto un ticchio nervoso, osservai, Vittorino vostro è ancora allo stato di bestiolina.

Non aveva finito di fare quest'osservazione che, quasi a darmi una smentita, il desiderato sorriso spuntò improvvisamente e si allargò in quella faccia impietrita, come l'onda si allarga sullo specchio uniforme d'un'acqua morta, riflettendo a strisce lucenti, l'azzurro del cielo e la nube abbagliante.

Allora compresi la pazza gioia di quella donna.

Quel lampo d'umanità si diffondeva da lineamento a lineamento, e vi suscitava l'espressione della vita superiore. Raggiava sulla nitida fronte, dava moto alle delicate sopracciglia, brillava, pieno d'animazione nello sguardo, allargava le gote, e vi scavava due fossette adorabili, si distendeva sui labbruzzi e ne accendeva la tinta corallina, passava con un fremito sulla fossetta del mento, e, imprimendo dei guizzi, indefinibili, a tutta la personcina, agitava quel corpicino da capo a piedi, dai capelli alle dita delle manine, indicibilmente graziose, come

una corrente elettrica; si vedeva, in una parola, rompersi in quel viso la crosta della vita bestiale, e divamparne una nuova luce che illuminava ad un tratto l'animuccia infantile.

La madre fremeva tutta, batteva i piedi, le mani, piangeva, rideva, poi, toltomi il bimbo, se lo portò via coprendolo di baci e gridando:

— Che sentimento!

Alcuni giorni dopo trovai la mia bella padrona di casa ancora china sulla culla, ma non più allegra, melanconica.

— Cos'ha, signora Settimia, le chiesi. Vittorino è forse indisposto? non si direbbe vedendolo così bianco e rosso, grosso e tondo.

— No, grazie a Dio non è indisposto, ma è uno stupidetto. Sorride, ma non so a che cosa sorrida: alle volte lo fa per me, più sovente al solletico sulle labbra, spesso alla mammella succhiata, alla luce della candela, talora pare sorrida a degli angeli che passino, visibili a lui solo; ma non mi conosce. Non conosce la mamma, ne sono certa!

Non andò molto e la gentile signora Settimia si trovò la più contenta creatura del mondo. Vittorino conoscea babbo e mamma, e anche me un pochino. Essa intanto avea allungata la sua litania di vezzeggiativi d'adorazione, tutti però si potevano ridurre a tre proposizioni: il ragazzo aveva un fisico impareggiabile, era pieno di sentimento e dava prove d'avere un giudizio veramente superiore alla sua età. Cosa poteva desiderare di più! Non c'era lì tutto l'uomo? Quella madre era felice, perchè capiva che il suo figliuolo entrava nella vita armato di tutto punto, coi germi delle tre forze fondamentali, onde si svolge l'umana attività, la fisica cioè, quella del sentimento, e l'intellettiva o razionale.

Colle sue esclamazioni, la signora Settimia mi fece fare il primo passo distintivo, rivelandomi le tre categorie, nelle quali si suddivide l'umana attività.

M'ingannava?

Una voce nasale si fece sentire alla mia porta.

— Sia lodato Gesù Cristo.

Era un eremita, un vero eremita, da quelle parti ce n'è ancora qualcuno. Questo parea sfuggito pur allora dalla solitudine della Tebaide, tanto era magro e cartilaginoso.

— Avanti, padre Ciccillo, gli dissi, son contentissimo di vedermivi innanzi; eccovi lì su quel tavolo un pane di munizione, che vi aspetta sino da ieri. Ho piacere di vedervi, ed ho una domanda da farvi. Ditemi, quali sono le prescrizioni che la vostra regola eremitica inculca per raggiungere la perfezione del vostro stato?

Il buon fraticello incominciò a spifferarmi un'interminabile filatessa di massime, che accennavano a non finire più.

— Scusate se v'interrompo, Padre Ciccillo, non vi chiedo per lungo e per largo l'esposizione del regolamento del vostro reggimento. Concentratevi un poco e cercate di riassumere in un tre o quattro massime, le regole fondamentali per raggiungere la perfezione eremitica.

— Sant' Antonio benedetto! esclamò fra Ciccillo, alzando le braccia e gli occhi al cielo in uno slancio di entusiasmo, il Signore v'avrebbe fatta la grazia di toccarvi il cuore, e di ispirarvi il distacco del mondo? Parlate con tanta serietà!

— Chi lo sa, padre... intanto vogliate rispondermi.

Fra Ciccillo prese il piccolo crocifisso che gli pendea dalla cintola, lo fissò, stette un poco in silenzio, poi mi rispose:

— Tre sono i sommi capi di perfezione. Mortificare il corpo, dove il demonio si nasconde, e regna sulla carne; elevare il cuore all' amor divino, e credere tutto quello che c'insegna la santa madre Chiesa.

— Grazie, padre, a rivederci.

— Vale a dire, ripetei da solo, quando se ne fu andato: annichilire il fisico, dare all'attività del sentimento un oggetto che è fuori del mondo, e accecare la ragione nelle tenebre della fede, ecco il modo per togliere un uomo dal turbinio dell'umana attività.

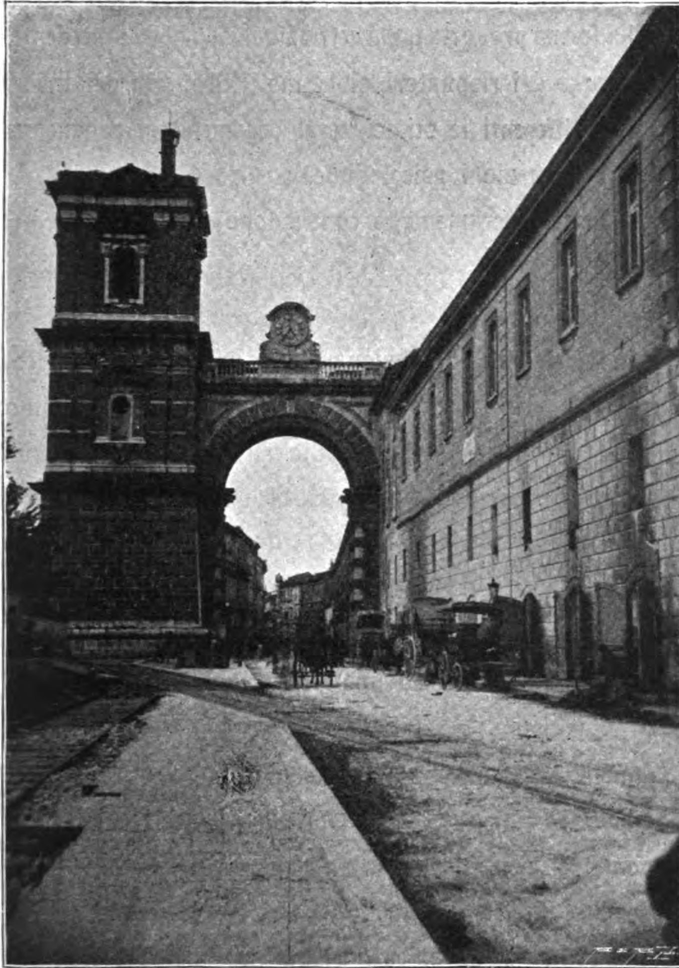
Si tratta dunque delle stesse tre Forze: a lasciarle funzionare naturalmente, si ha l' attività umana, sociale: a distrarle dal loro scopo, ed a sopprimerle, si segrega l' uomo dall' accordo vitale del moto umano.

Facciamo una controprova.... Cioè no, ho trascritto quanto basta a mettere in evidenza il principio del mio studio. Il resto, che non è poco, verrà forse alla luce un giorno; per oggi non occorre di più.

Luigi Archinti



Medaglione — Ritratto di Cimarosa, da una stampa dell'epoca.



Aversa—Campanile della Chiesa dell'Annunziata, e Porta di entrata nella città dalla parte di Napoli. Opera di stile della rinascenza dell'anno 1477. (Fotografia Odioni)

Il Meccanismo dell'Intelligenza e L'Ispirazione Geniale

1. Nella Appendice VII del libro di H. Helmboltz sulla *Teoria fisiologica della musica*, è descritto un apparecchio molto ingegnoso, divisato allo scopo di mostrare, come si produca il fenomeno acustico dei timbri degli strumenti musicali, e quello delle vocali della voce umana. Consiste questo apparecchio di diapason, o coristi, di tono diverso, che, all'uopo dell'esperimento, sono mantenuti in vibrazione per mezzo di altrettante *elettro-magneti*, ed hanno dinanzi a sè, ciascuno, un proprio risonatore, che, mediante una leva, onde se ne apre e chiude l'apertura, si può fare, a piacimento, che funzioni o meno.

Vibrando tutti i coristi, mentre i risonatori sono chiusi, non si sente che un debolissimo e quasi impercettibile insieme confuso di suoni. Ma, aprendosi o uno o più risonatori, i suoni dei coristi corrispondenti si rinforzano grandemente e in ragione dell'aprimento prodotto. E, variando la combinazione dei risonatori, che, via via, si schiudano, si hanno suoni di diverso timbro, e col colorito ora di questa ora di quella vocale della voce umana.

Analogo, per quanto lontanissimamente, a tale apparecchio meccanico è quello fisiologico, onde si ha la varietà infinita dei fenomeni coscienti; e può essere quindi non inopportuno di citarne l'esempio per rappresentarci, in qualche modo, il magistero delle produzioni psicologiche.

Come la corrente elettrica mantiene i diversi ritmi, quasi impercettibilmente risonanti, delle vibrazioni dei suddetti coristi, così, per la vita, dura indefinitamente negli elementi cerebrali il funzionamento una volta concepito; anche quando, più e più attenuandosi, non riesce ad attestarlo il sentimento più o meno distinto della coscienza.

Come il risonatore rinforza il suono del corista vibrante, così la stimolazione organica ravviva l'attività dell'elemento cerebrale nella forma prodotta dalla eccitazione sensibile precedente.

Come, combinando variamente il concorso dei risonatori, si hanno le diversità dei timbri e delle vocali, così, concertandosi in modi differenti le stimolazioni organiche, si producono le infinitamente moltiformi apparenze delle formazioni psicologiche.

Ma è da vedere, se ciò si possa ammettere veramente; e come, dopo tutto, la cosa, nel campo psicologico, sia da intendersi.

2. Può ammettersi, che, negli elementi cerebrali, il funzionamento, una volta concepito, duri indefinitamente? Io dimostro che sì, con una serie di osservazioni nel Capo dodicesimo del mio libro sul Vero, alle quali mi rimetto, ritenendo che bastino all'uopo, malgrado che io potessi oggi aggiungerne molte altre, che non essendo qui necessarie, mi riserbo di indicare in un'altra occasione.

Parlandosi poi di durata indefinita, e che possa mantenersi per tutta la vita, non si intende, che, quando non la rinforzino rieccitazioni sopravvenute, non se ne diminuisca via via l'intensità, fino ad un minimo, e magari, in ultimo, ad una, però sempre assai lontana, scomparsa definitiva.

E non è il caso di trovare inconcepibile il fatto del durare indefinito del funzionamento qui inteso dell'elemento cerebrale, poichè ciò è comune in ogni campo della natura, cominciando dal corpo astronomico e venendo ai minimi elementi materiali, in riguardo dei quali non si dubita, che l'atomo dell'ossigeno, per esempio, finchè resta tale (e riteniamo che resti sempre), si mantenga con quel tanto e con quella forma di movimento suo intimo, pei quali ha le proprietà dell'ossigeno e non quelle di un'altra sostanza diversa.

E neanche contrasta il detto concetto, del durare indefinito del funzionamento dell'elemento cerebrale, col fatto del sostituirsi continuo in esso dei materiali, onde è costituito. Questi materiali non possono subentrarvi che, assumendovi la ritmicità di quelli, che ne sono di mano in mano eliminati; come in un vortice dell'acqua, che scorre, quella, che vi arriva, è investita del movimento medesimo di quella, che ne scappa via.

3. E in che si può pensare, che consista il suddetto funzionamento? Riporterò prima, per rispondere, qualche tratto del succitato Capo dodicesimo. " La vita degli elementi cere-
" brali consiste nei moti molecolari, che sono proprj di essi. È da credere che questi moti
" si modifichino per l'azione delle stimolazioni producenti la funzione cosciente, e che per-
" sistano così modificati, quantunque attenuatissimi, anche dileguata la loro fase cosciente:
" e sì che siano poi pronti subito a rinforzarsi di nuovo nella forma medesima ad ogni
" eccitazione, anche solo intercerebrale, che li affetti. E, sotto questo punto di vista, si potrebbe
" dire, che costituiscano quella specie di coscienza velata, immaginabile nell' uomo adulto,
" come fondo continuo delle apparenze succedentisi nella coscienza viva propriamente detta.
" I moti modificati persistenti suddetti sono la base della memoria nel senso psicologico;

" ma sono la stessa memoria degli organi cerebrali, adoperando la parola nel senso dei fi-
" siologi, i quali chiamano a tutta ragione memoria di un organo la disposizione da esso
" acquisita per l'esercizio ad una data funzione, fino a considerare (nella teoria della trasfor-
" mazione della specie) la stessa attitudine organica di una specie superiore, come la memo-
" ria ereditaria acquistata per l' esercizio in una specie inferiore.... Il moto persistente in
" discorso è da ritenersi un moto ritmico; come, nella natura in genere, quelli ai quali si
" devono le proprietà specifiche delle cose, e le qualità distinte dei fenomeni; come, nell'or-
" ganismo in particolare, i diversi ordini di moti vitali. „

Certo non è da confondere ciò che si intende, quando si dice, il movimento di un corpo, ossia un fatto meccanico, con ciò, che si intende, quando si dice, l' atto cosciente, ossia un fatto psichico. Ma ciò, non esclude, che questo apparisca solamente quando si dia quello.

Che se si domandasse, se il fatto psichico si verifichi sempre, per quanto si attenui il fatto meccanico, intorno a ciò, mancando assolutamente la possibilità della sperimentazione diretta, non si potrebbe che avanzarne la supposizione: e ciò, da una parte, ragionando, che, trattandosi della stessa specie di attività nervosa, l'effetto di essa debba essere sempre della specie medesima; dall' altra, allegando, contro l' obiezione della mancanza della coscienza distinta, la tenuità dell' atto, onde esso sfugge ad essere rilevato.

4. Che sarebbe, nell' organismo psicologico, ciò che s'abbia a far corrispondere al risonatore dell' apparecchio meccanico, preso ad esempio, ed all' otturatore di esso? Ecco la risposta. Di ogni elemento fisiologico è proprietà fondamentale comune la irritabilità, per la quale il ritmo speciale di attività dell' elemento si rinforza, quando sia sollecitato da una stimolazione atta all' effetto. Tale stimolazione, trattandosi di un elemento cerebrale, o proviene dall'azione su di esso di altri elementi cerebrali, o da quella di un punto lontano dello organismo, che vi si riflette pel tramite dei nervi, che stanno di mezzo. E così il risonatore viene ad essere, o l' elemento cerebrale più o meno vicino, o l'organo lontano comunicante.

E poichè, come insegna la fisiologia, una attività nervosa può inibirne un'altra, in modo che questa sia arrestata nel suo funzionamento, in ciò abbiamo l'analogia dell'otturatore del nostro apparecchio meccanico.

5. Se non che nell' organismo fisiologico la cosa è immensamente più complicata che nell' apparecchio meccanico.

In primo luogo, ciascuno degl' innumerevoli elementi del cervello può essere influenzato, o direttamente o indirettamente, da ciascuno degli innumerevoli altri, (sia nel modo inconscio della associazione mentale, sia rivelandosi l'azione nel risentimento del volere); e da ciascuno degli innumerevoli punti dell'organismo, i quali, alla loro volta, se sono esterni, sono determinati alla stimolazione, e in modo diverso, dagli innumerevoli oggetti di fuori, che possano agire su di essi; e, se sono interni, la eccitazione, possono produrla, oltrechè per sè stessi in modi svariatissimi, anche per l'azione su di essi dei medesimi elementi cerebrali, sui quali

poi sarà ripercossa con forza molto maggiore. Ed è a questo, che alludo in un mio scritto 1), parlando delle passioni, che turbano il cielo della psiche, come la bufera, che infuria nel cielo dell' aria, velando colle nubi il sole, che le ha fatte nascere colla stessa forza dei suoi raggi.

E così, nell'organismo fisiologico, l'attività dell'elemento cerebrale è rinforzabile, non da un solo, esclusivo e proprio, risonatore, come quella del corista dell'apparecchio meccanico nostro, ma da infiniti, adattabili, più o meno, direttamente o indirettamente, a tutti.

6. In secondo luogo, in ciascuno individuo è diversa la massa degli elementi cerebrali, sicchè, a parità di eccitazione su di essi, è diversa la somma delle risposte loro. E così pure in ciascun individuo è diversa la quantità degli elementi circostanti eccitatori.

E, a parità di massa di elementi cerebrali, e di quantità di elementi circostanti eccitatori, è diversa l'attitudine a ricevere e a dare l'eccitazione.

E tale diversità si riscontra pure, da un periodo all'altro della vita, e da un momento all' altro di essa, per l' individuo medesimo.

E aumenta poi la diversità in discorso, tenendo conto degli stimoli ambienti, che non sono gli stessi da individuo a individuo, anzi variano continuamente per lo stesso individuo.

7. In terzo luogo, per la circostanza accidentale, che sia stata promossa anteriormente una eccitazione, e in un dato senso, e sopra dati elementi cerebrali, questa riesce in seguito più facile, più pronta, più efficace che non sia stata prima. E la facilità, la prontezza e la efficacia crescono a misura dell' esercizio continuato, onde nasce l'abitudine, ossia l' attitudine a rispondere ad un minimo di causa.

E, per l'esercizio medesimo, tale rispondenza immediata ha per effetto, che, succedendo poi l' eccitazione sopra un elemento cerebrale solo, corrispondano irresistibilmente insieme anche gli altri prima insieme fatti agire; sicchè nell'adulto la risonanza non sia mai di elementi isolati, ma di gruppi di elementi, e precisamente di quelli, che accadde, che solitamente fossero fatti risonare insieme.

Questo esercizio, ossia questo addestramento, o è quello iniziatosi spontaneamente dall'individuo, e allora i gruppi insieme pronti suddetti sono un non grande numero: o è quello suggestionato dagli altri per la convivenza e per l' educazione, e allora il numero di essi è immensamente maggiore. Ma con questo, che la qualità di questi gruppi si differenzia in ciascuno secondo la sfera sociale, in cui si trova, e secondo il momento storico della sua esistenza; ossia tale qualità è quella comune agli individui della propria sfera sociale, e agli uomini, che vivono in un dato tempo.

1) La scienza sperimentale del pensiero. Nel Volume VI delle mie Opere filosofiche, pag. 364, 365.

8. In quarto luogo, un altro ordine di diversificazioni ha luogo in ordine a ciò, che diciamo, del corrispondersi a gruppi degli elementi cerebrali, in quanto la facilità, la prontezza, la efficacia dette sopra si producono elettivamente; ossia, non per qualsiasi elemento indifferentemente, ma, a preferenza, per certe specie di ritmi di essi, che in un individuo siano più favorevolmente predisposti: in un individuo, per esempio, i ritmi auditivi, in un altro gli ottici del colore o della figura, in un altro gli affettivi, o dei rapporti sia matematici, sia scientifici di qualche ordine, sia meccanici, sociali, economici e via discorrendo.

A proposito di che molte cose sono da osservare. Primo, che il gruppo prevalentemente rispondente è inibitivo rispetto agli altri, sicchè questi possono rispondere solo più raramente, più difficilmente, più debolmente; e si ombreggiano subito nella concorrenza colla spontaneità prevalente.

Secondo, che gli stessi gruppi, così facilmente sopprimibili, pure nella tensione loro leggera ed efimera, possono funzionare da risonatori per rispetto ai prevalenti, facendone rispondere vivamente ciò che sia in qualche modo analogo al tenore loro.

Il fatto qui indicato, del ridestamento operantesi così anche di lontano, per la somiglianza o l'analogia dei ritmi, che si nota facilmente pei gruppi prevalenti fra loro, è da rilevarsi anche per l'influenza esercitata su questi dai gruppi meno attivi, i cui ritmi speciali molte volte determinano il risaltare a preferenza di ritmi analoghi dei primi. Il poeta scrive il libretto dell'opera da musicare. Il musicista è ispirato a trovare i ritmi musicali da annettervi dai ritmi, per quanto lontanamente analoghi, dei versi e delle idee espressevi, da questi ritmi che sono dei risonatori determinanti delle rispondenze dei gruppi psichici predominanti in esso. L'idea dell'amore ridesta quella della voce del tenore, l'idea di un misfatto atroce, quella della voce del basso. L'idea del chiaro di luna predispone al concepimento di un ritmo lento e leggero; l'idea della lotta, a quello di un ritmo concitato e forte. E, secondo che coll'idea del chiaro di luna, o della lotta, si accompagnano questi pensieri o quelli, anche il ritmo relativo si atteggia, si vivifica, si adorna e si trapunta in diverse maniere. E così si spiega la traducibilità in note musicali del cicaleccio delle comari, dell'infuriare della bufera, del tumultuare di una passione, e via via. Analogamente si pensi per tutti gli altri generi di specialità di gruppi predominanti.

9. In quinto luogo, nell'ordine dei fatti accennati, il risveglio, per l'andamento comune, è dei gruppi e dei ritmi già posseduti pel suggestionamento dell'ambiente, del quale dicemmo sopra. Ma, in casi meno frequenti, e più nei rari ed eccezionali, si dà, che nel risveglio medesimo, per l'incontro fortuito delle apparenze accidentalmente ritornanti, si formi, come nei rivolgimenti del caleidoscopio, una combinazione nuova di queste, che, come tale, interessi in modo particolare, e quindi si fissi poi fortemente nella immaginativa dell'individuo, determinandovi un orientamento speciale dei gruppi e dei ritmi appresi dall'ambiente, e divenendo una novità, che sia poi appresa dagli altri, e un organo nuovo della potenzialità artistica, scientifica, e via dicendo, del tempo; e così un progresso della coltura.

E su questo facciamo diverse osservazioni. Primo, la creazione nuova è possibile solo mediante il sottostrato dell' apprendimento suddetto, e come un distinto nuovo di questo indistinto sottostante; sicchè la novità non può essere, (e di gran lunga), pel pensiero tutto quanto, ma solo di un motivo, atto al più a produrre in una certa ampiezza un orientamento speciale di ciò, che già si possiede, o, se vuol dirsi, una certa riforma del solito precedente.

Secondo, nello stesso individuo eccezionale e raro, nel quale è sorta e si è fissata come polo orientatore, la forma nuova, questa può modificarsi tanto o quanto da un periodo al-l' altro della sua vita, onde le maniere successive degli artisti, e le variazioni nel loro sistema scientifico dei pensatori, e così via per tutte le altre specialità di prevalenze mentali.

Terzo, la eccezionalità in discorso conviene poi interamente colle leggi superiormente esposte, risultando unicamente dal quale e dal quanto variato dei coefficienti già indicati della formazione psicologica: che dicemmo essere, per parte degli elementi cerebrali (o dei coristi), la massa, superiore alla normale, di essi (per lo più solo per qualche specialità), e l'attitudine loro maggiore ad essere attivati, e quanto alla prontezza, e quanto alla intensità, e quanto alla durata del funzionamento; e, per parte degli stimolanti (o dei risonatori), analogamente; tenendo pur conto dei fatti nuovi, che per avventura li sollecitino all'esterno inopinatamente.

10. Nel che poi è da osservare, che il quale e il quanto al di sopra della media comune si può riscontrare, non solo nella persona in condizione fisiologica, ma anche (e qui soprattutto in modo eccessivo), in chi versi, sia momentaneamente sia stabilmente, in condizioni patologiche. Colla condizione fisiologica, la prevalenza forte di una specialità di funzionamento si ha senza la deficienza turbatrice anormale delle altre specialità. Tale deficienza si ha invece colla condizione patologica; e ciò per l'imperfezione, o momentanea o stabile, di certe ragioni di attitudini, o pel turbamento e per la inibizione troppo forte, che in questa condizione siano soggette a subìre le attitudini normali dal funzionamento prevalente.

Ma si noti poi anche (ed è essenziale a notarsi), che la prevalenza in discorso, avendo per effetto delle formazioni psicologiche eccezionali, può darne di regolari ed anche di irregolari: geniali le prime, stravaganti o pazzesche le seconde.

Le formazioni eccezionali regolari si possono avere anche con un organismo, nel quale, per la sua anormalità, o rispondano con forza e vivezza, più che ordinaria, certi ordini di organi cerebrali, e si producano nei visceri delle tensioni esagerate, che influiscano su quelli come risonatori più potenti, e sì da inibirsi, o essere addirittura soppresso, il funzionamento normale del resto; determinandosi così il caso dell' individuo, che, zoppicando mentalmente per altri versi, in un campo speciale abbia intuizioni geniali.

Sono poi le formazioni stravaganti o pazzesche del tenore di quelle del sogno, che, nel sonno, si verificano anche nell'uomo normale, perchè, dormendo, si sopprimono in parte le energie cerebrali, rimanendo senza la briglia, che li regga e li accordi, i funzionamenti sporadici di quelle, che qua e là, tanto o quanto, si riattivano, come succede anche nella veglia nel caso delle alterazioni mentali.

Una condizione mentale analoga a quella del sogno, colla prevalenza di cui discorriamo, può aversi anche trattandosi di formazioni psicologiche regolari, la condizione, cioè, della distrazione, del rapimento, dell'estasi, onde, inibito, per la stessa prevalenza, il funzionamento di tutti gli altri ordini di rappresentazioni, perfino sotto la stessa impressione esterna, l' ordine prevalente si trova in uno stato di forte e durevole erezione, durante la quale le rappresentazioni relative si succedono l' una all' altra, essendo le une dei risonatori per le altre; e ondeggiano, oscillando dalle successive alle anteriori; e si mescolano e si combinano ora in un modo ora in un altro, come nel caleidoscopio, che si vada continuamente agitando e travolgendo.

E la regolarità, di cui discorriamo, qui può mantenersi in quanto all' individuo non manchi, non venga meno e serva ciò che si dice, il senso comune, il criterio sano, il buon gusto. E cioè, in quanto il sentimento prodotto dalle rappresentazioni mano mano sorgenti riesca piacevole o disgustoso, onde, secondo la legge fisiologica generale, si accarezzino e si mantengano quelle, che riescono grate, e si tenda ad inibire e a sopprimere quelle, che riescono ingrate.

11. E gioverà, a spiegarmi meglio su questo, che riporti qui ciò che scrissi in altra occasione 1) a questo proposito. " Un pensiero, che apparisca nella coscienza, è un termine " di apprezzamento dell'uomo, come un oggetto che faccia la sua impressione sopra di un " senso. L'uomo può trovarlo indifferente, vero o falso, buono o cattivo, piacevole o disgu- " stoso, bello o brutto. Ne viene che l'uomo si comporta collo stesso suo pensiero come con " un oggetto materiale che impressiona il senso; che si ritiene e si accarezza, se è. gradito, " e si rigetta, se non lo è. Colla sola differenza che, dove, trattandosi degli oggetti impres- " sionanti il senso, il ritenere e il rigettare si fa coll'opera dei muscoli, trattandosi invece " di un pensiero, il ritenerlo e il rigettarlo si fa coll' opera dell' attività dell' attenzione. „

" Come un oggetto materiale può fare un effetto sul senso del gusto estetico dell'artista, " così anche una rappresentazione puramente mentale. L' artista, alla fantasia del quale sia " sovvenuta una rappresentazione, che faccia un effetto sgradito al suo gusto estetico, cerca " di liberarsene, come la lingua vuol liberarsi da un cibo disgustoso. E il contrario avviene " nel caso inverso. Una fantasia esteticamente piacevole si coltiva, come si rimescola sulla " lingua il cibo, che le fa piacere.

" Avendo l'artista una fantasia piacevole, più cose possono darsi. Può la fantasia essere " trovata difettosa esteticamente in alcune parti: e il difetto sentito provoca la integrazione " conveniente mercè il richiamo di concetti estetici opportuni, già posseduti dall' artista in " forza della sua educazione nell'arte. Nel che l'artista fa come il cuoco, il quale, preparato " che abbia un cibo, lo assaggia, e lo trova buono, ma un po' insipido; e allora gli aggiunge

1) Al paragrafo XX della parte III del mio lavoro sul Fatto psicologico della percezione, inserito nel Vol. IV delle mie Opere filosofiche.

" un po' di sale. Può la fantasia essere trovata indistinta qua e là; e ciò provoca la inte-
" grazione di essa mediante le parti complementari opportune, in modo analogo al precedente.
" Nel che l'artista fa come il fotografo, il quale aggiunge coll'opera del pennello i tratti non
" espressi nella immagine fotografica. Può da ultimo la fantasia essere trovata piacevole al
" gusto estetico, in parte sì e in parte no; e ciò provoca la sostituzione di parti belle a
" quelle che non lo sono; il che può condurre ad una riforma anche totale della fantasia
" primitiva, per la ragione che le parti nuovamente trovate possono, alla loro volta, eccitare
" un richiamo di altre più convenienti, discacciando quelle stesse, in grazia delle quali erano
" state richiamate. E il lavoro mentale può rifarsi più volte, e ciò infino a tanto, che ne sia
" risultata una rappresentazione adeguata alle esigenze del gusto dell'artista, avido della
" propria soddisfazione estetica. Nel che succede all'artista come nel processo di perfeziona-
" mento di un motore meccanico, che, foggiato ad una maniera alla prima, per via di suc-
" cessive riforme riesce alla fine di una forma ben diversa dall'iniziale dello inventore primo. „

" Che se alcuno osservasse, che il più delle volte l'artista, per correggere, completare,
" riformare la sua fantasia primitiva, ha bisogno di esprimere materialmente con un abbozzo
" fatto in qualche maniera, ciò, anzichè contraddire al nostro asserto, lo confermerebbe. L'ar-
" tista esprime materialmente la sua fantasia solo perchè l'abbozzo, impressionante il senso,
" lo aiuta a rinforzare e a tener ferma la rappresentazione, che nella fantasia fosse non
" abbastanza viva e troppo fugace; precisamente come il computista, il quale si ajuta colle
" cifre scritte sopra un foglio di carta, se non gli regge la mente nel fare il conto col solo
" suo pensiero. „

" E dalle cose dette apparisce che l'arte, per le sue operazioni sopradescritte, esige due
" cose; il gusto estetico naturale e perfezionato dalla sua ginnastica educativa atta a cimentare
" il pensiero artistico, e a stimolare il lavoro integrativo e sostitutivo della fantasia dell'ar-
" tista fino alla sua soddisfazione; e la copia delle formazioni mentali estetiche, che si trovino
" già pronte nella mente dell'artista per essere richiamate nell'opera suddetta della integra-
" zione e sostituzione della rappresentazione spontanea accidentale. „

" Per ciò poi l'arte propriamente detta appartiene, non all'infanzia della vita di un uomo
" e della coltura di un popolo, quando il lavoro psicologico consiste ancora tutto nell'acquisto
" e nell'approntamento primo del materiale della immaginazione, e a far nascere e maturare,
" per l'azione di essa, il gusto estetico; ma appartiene all'età più matura delle formazioni
" rappresentative già apprestate ed esteticamente esperimentate e del gusto già esercitato, e
" non ancor logoro dall'abuso, che poi va corrompendolo nell'età, che declina. „

" Allo stesso modo, negli altri campi dell'attività mentale, l'uso e la valutazione retta
" dei dati della esperienza tanto più sono perfetti quanto più la mente ebbe il tempo e l'oc-
" casione di prepararsi i distinti integrativi e quindi i criterj dell'utile e del vero. „

12. Ed ora, da ultimo, vediamo, come alla combinazione dei risonatori dell'apparecchio meccanico preso ad esempio, dalla quale risulta la diversità dei timbri e delle vocali, si ha da

intendere che corrisponda nell'apparecchio fisiologico la combinazione delle stimolazioni organiche, dalla quale risultano le infinitamente moltiformi apparenze delle formazioni psicologiche.

Come la totalità del fatto di un timbro o di una vocale risulta dalla combinazione, variabile a piacimento, delle risonanze, cavate per mezzo dei relativi risonatori, di diversi coristi, così la rappresentazione mentale è una totalità di combinazione del funzionamento di una infinità di elementi, che agiscono, ciascuno da per sè e per proprio conto: essendo una pura chimera volgare e sfatata dalla scienza quella, che il pensiero sia dato dal sorgere diretto e intero e dall'accamparsi nella coscienza delle idee, che siano altrettante entità eternamente tali, tutte d'un pezzo, irreducibili l'una all'altra, sotto ogni riguardo indecomponibili, ed elementi cogitativi ultimi. Si sa ormai essere questa credenza tanto ingenua quanto quella di chi pensasse, che non fossero mere combinazioni momentanee di suoni le totalità musicali sorgenti dal pianoforte e dall'orchestra.

Ciò io ho a lungo illustrato nei miei libri (per esempio, nella Parte prima di quello sulla Unità della coscienza), nei quali si mette in chiaro 1), che l'elemento della coscienza non è un elemento assoluto, ma è un composto di unità più piccole, che lo costituiscono: che gli elementi della coscienza, ossia gli elementi della psicologia, sono quelli che si chiamano le sensazioni elementari: che la sensazione elementare è l'elemento della psicologia, perchè l'analisi psicologica non può andare oltre di essa, e perchè la sua assunzione dà la ragione della funzione mentale: che le unità psicologiche più complesse si ottengono per la semplice reduplicazione delle unità psicologiche meno complesse: che la specificazione delle unità psicologiche si ottiene per la sola reduplicazione dei loro elementi: che i generi fondamentali della specificazione psicologica sono i due, dei coesistenti e dei successivi, ossia dell'essere e dell'agire, o della cosa e dell'azione, o dello spazio e del tempo: sicchè le due forme mentali dell'essere e dell'agire, e le equivalenti, non sono se non reduplicazioni diverse di elementi identici: che nel fatto cosciente non si ha in ultima analisi se non una ripetizione ritmica di momenti psichici, dei quali esso fatto è la somma; e l'intensità della coscienza nel fatto medesimo è proporzionale alla quantità di movimento sviluppantesi nella detta ripetizione.

Pur tuttavia, nel funzionamento dell'apparecchio fisiologico, si ha una differenza con quello dell'apparecchio meccanico: gli elementi ultimi, ossia i coristi e i risonatori, agiscono sempre isolatamente uno per uno, e solo quando siano, ciascuno direttamente, fatti funzionare, mentre invece nell'apparecchio fisiologico gli elementi cerebrali e i punti organici stimolanti finiscono, per l'esercizio, col funzionare a gruppi, e sì, che il funzionamento di un gruppo intero possa aversi colla semplice eccitazione di un solo elemento del gruppo, e un gruppo intero possa esercitare la sua azione stimolatrice sopra altri gruppi interi in modo analogo.

Come fu già indicato sopra, l'esercizio determina una estrema facilità di risveglio degli elementi fatti funzionare insieme, per cui, eccitatone uno, si scuotono insieme gli altri, che gli furono compagni precedentemente, ottenendosi così una mentalità complessa, che va diventando

1) Vedi l'Unità della coscienza, Vol. VII delle mie Opere filosofiche, pag. 33.

più e più stabile, come se fosse una individualità originaria unica, mentre è solamente una composizione gradatamente formatasi.

E lo stesso avviene poi, non solo rispetto all'elemento, che scuote il suo gruppo, ma anche rispetto al gruppo intero, che scuote altri gruppi analogamente associati, dando origine a mentalità via via più complesse e risorgenti insieme, come se fossero unità originarie.

Ciò ho chiarito a lungo nel mio libro della Unità della coscienza, parlandovi della Confluenza mentale, dove ho fatto vedere come il mondo mentale, di tratto in tratto, si trasformi tutto quanto insieme, variando quello che io chiamo il Registro fisiologico, ossia lo stato generale momentaneo dell'organismo, alterabile tanto facilmente, per la condizione variabilissima dei visceri, per una bevanda, per una sensazione nuova, per un pensiero accidentalmente ricorrente: questo registro fisiologico, che è il concerto stimolatore di un'infinità di punti dell'organismo, come si trovano disposti in un dato stato di esso; di tale infinità di punti, che, come spiegammo, è una infinità di risonatori. E a somiglianza del fatto meteorologico, nel quale le apparenze del cielo in una data ora del giorno corrispondono a certe indicazioni speciali simultanee del barometro, del termometro, dell'igrometro, del fotometro, dell'anemometro, dell'ozonometro, del magnetometro.

13. E con ciò più concretamente possiamo ora renderci conto del fenomeno dell'ispirazione, pel quale già demmo indicazioni preparatorie sopra.

La naturale inclinazione avvalorata dal lungo esercizio, anche inconscio (e in grandissima parte lo è sempre), in ordine ad una data specie di lavoro mentale, fa che un avviamento psicologico finisca ad essere predominante nel mondo della coscienza, e prontissimo a rifarsi alla minima occasione eccitatrice, anche, e il più delle volte, inavvertito, e polarizzandosi sempre in modo nuovo, come porta il caso, sempre variato: onde poi una formazione emersane va diventando sempre più poliforme, assumendo tanti aspetti, tanti atteggiamenti, tante guise di disporsi, e di snodarsi, quante sono le insorgenze dei pensieri collaterali, quanti i concerti dei sentimenti impellenti, quanti i ritmi dei moti ridestati negli organi, quanti i fatti esterni, che si dà, che si sperimentino, quante e quali le intermittenze delle attività cerebrali e viscerali impegnatevi.

E nell'uomo di genio, che è tale per la capacità e la tempera speciale degli elementi cerebrali e di quelli viscerali, appassionanti anche in modo morboso, il predominio suddetto lo mantiene in uno stato quasi allucinatorio, onde la formazione che lo occupa, e fa che vi sia assorto, gli dura viva nella mente anche senza la stimolazione attuale del senso, e sì che egli se ne compiace, rifuggendo, nella solitudine della sua estasi, da ogni cosa, che ne lo distragga, e godendo di palleggiarsela, di vedersela danzare davanti nella sua fantasia, col miraggio incantevole della sua iridiscenza, onde si presenta in forme sempre nuove, come augelli sorti di riviera... fanno di sè or tonda or altra schiera 1). A questo mi faceva pensare il

1) Dante, Par. XVIII, 73-75.

poeta, leggendone là dove dice: È color dell'erba, che viene e va, e quei la discolora per cui ell'esce dalla terra acerba 1); e là dove dice: Ed ecco intorno, di chiarezza pari, nascere un lustro sopra quel che v'era, a guisa d'orizzonte che rischiari 2); e là dove dice: E mischiâr lor colore; nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era 3).

E così, travolgendosi per tante guise la prospettiva mentale, viene poi una volta il momento di una visione nuova inaspettata, come fuoco di nube si disserra 4), di una somiglianza o di una analogia impreveduta, di un rapporto prima mai non apparso, di una novità, che attrae e discaccia il consueto fattosi già noioso, di una combinazione non mai prodottasi innanzi, di una integrazione nuova, della emergenza chiara e distinta di una forma recondita e trascendente, prima involta e ai più inafferrabile; possibile così alla mente privilegiata, quando, come dice il poeta 5), peregrina più dalla carne e men da' pensier presa, alle sue visïon quasi è divina. A questa mente privilegiata, che è come l'occhio armato del telescopio e del microscopio per discernere nell'invisibile lontano e vicino.

Per ciò io una volta 6) scrissi del pensatore, con parole applicabili analogamente ad ogni altra specialità geniale, quanto segue: " Il pensatore.... ama la solitudine, perchè di nulla " più si compiace, che della vita del pensiero. Solo coi suoi libri, si riflettono nel suo spirito, " come in ispecchio, le idee dei tempi passati. Solo in mezzo ai campi, la natura ne tocca i " sensi colla magia delle sue voci piene di misteriosa dolcezza, il pensiero rampolla più " vigore nella sua mente quasi fatta profetica. Nessuno è testimonio del lavoro, che in essa " ferve. Quando un qualche grande concetto d'improvviso le si presenta, corre un fremito per " tutta la persona, il cuore batte più forte, e si fa ansante il petto. Nulla quasi traspare al " di fuori; se non che gli occhi con insolito lampo si volgono al cielo, il passo si arresta, e " la mano si leva, con un gesto pieno d'imperio, involontaria ed istintiva espressione " della virtù di quel vero, che dentro gli ragiona. Qualche stilla d'inchiostro basta a fissare " quel concetto alla breve pagina di un libro, nel quale resta per poco sepolto. Ma di là presto " vola per gli occhi e si insinua nella mente di altri uomini, e vi si asside, arbitro dei giudizj, " e delle azioni. Tal che questo pensiero, che, nascendo la prima volta, fu un fatto meno " sensibile di una foglia, che cade da un albero all'autunno, finisce talvolta coll'avere effetti " assai più grandi, che lo sforzo rumoroso e terribile di un esercito intero; il quale, anzi, " in nulla si risolve, se non serve alla propagazione e alla effettuazione di una idea. „

Padova, 10 Marzo 1900.

Roberto Ardigò

---

1) Dante, Purg. XI, 115-118.

2) id., Par. XIV, 67-70.

3) id., Inf. XXV, 59-60.

4) id., Par. XXIII, 40.

5) id., Purg. IX, 18.

6) Nello scritto su Pietro Pomponazzi, inserito nel Vol. I delle mie Op. fil. alla pag. 51.

SUONI

I.

Sono omeriche pugne. Alla cadente
Notte, sul campo contrastato, ascolti,
Fra il rotear dell'ale e il rauco metro
De' famelici corvi, il gemer lungo
Di chi non ebbe in sorte,
Cadendo, di trovar pronta la morte,
E sta, come mal vivo,
Non fra gli estinti, eppur da vita è privo.

II.

Urla lontano il mar. Frementi lupe
Livide, paventose, ebbre di preda,
Fra granitiche rupi aperte a' venti,
Contro il fragile legno irrompon l'onde.
Ahimè! son desolate
Braccia nell'ombra, a chi non sai, levate,
O forse a un dio possente,
Che i preghi di quaggiù sdegna o non sente.

III.

E sono ignote rive. Il giovinetto,
Pallido di desio, chino sul volto
Dell'amata fanciulla, (e le carezza
Le fosche chiome), incerto le susurra
La parola divina,
Mentr'ella trema, avvampa e gli occhi inchina...
La divina parola,
Che sa fonder due vite in una sola.

IV.

Non odi? E son, dopo promesse tante,
Inappagati desiderii, e il riso
Vile del mondo, e le fortune avverse,
E le lunghe vigilie e i dì perduti,
E son lacrime umane,
E son ricordi di patrie lontane,
Desio mesto d'un'ora
Che a' nostri voti non sorrise ancora.

V.

E son tra il popolar moto solenne
Squilli di trombe, tocchi di campane,
Tratte nel fango lacerate insegne,
Ire di schiavi invitti, ansie di vinti,
Offese vendicate,
Ombre di padri uccisi alfin placate,
Fieri giorni di gloria,
Di libertà, di morte e di vittoria.

VI.

Primavere d'eterna giovinezza,
E son lochi di pace e di speranza,
Serti di rose, fuggenti bagliori
Alfin raggiunti, conquistate altezze
Dopo corse affannose,
Un viver dentro a le sognate cose,
Un divino desire
Di rinascere quasi e di morire.

VII.

Arpa, che tanto puoi, maestre dita,
Che tanto a colorir sensi e pensieri
Piegate la pittrice arte de' suoni,
Agitate le corde, e sia la vostra
Nota estrema, pietosa,
Quel suon che ci ritoglie ad ogni cosa,
L'oblio de' nostri guai
Tanto cercato e non raggiunto mai.

Catania, 11 Maggio 1900.

Gaetano Ardizzoni

Un povero Cieco

Alquante signore, fatto la passeggiata, se ne venivano pian pianino pe' Lungarni coi loro bambini, che andando innanzi, chiassando, si baloccavano; chi mandando il cerchio, o spingendo la cariòlina, chi ribattendo la palla al balzo, e chi, imitando le voci del vetturino, schioccando la frusta. Ma, come la brigatella fu là presso al Ponte a S. Trinita, un de' bambini, l'Evelina, fermato di schianto il cerchio, corse indietro, esclamando:

— Mamma! mamma!

— Amore! che tu vuoi?

— Guarda là, mamma! e, col braccino disteso, le indicava, nell'opposto marciapiede, un povero cieco, che, avvolto in un misero mantello e addossato alla parete, con le mani posate sur una mazzetta, reggeva il capo di una funicina, legata con l'altro al collare di un canino. Il quale, avendo veduto avvicinar gente, s'era rizzato sopra le zampine di dietro, e con quelle davanti annaspava a mo' di chi vuole che uno lontano si appressi, rivolgendo di tanto in tanto il capo al padrone; sicchè pareva ch'e' dicesse: “Signori, soccorrete questo povero derelitto!„

A quella vista, anche gli altri bambini, smesso il chiasso, corsero alle loro mamme, e avuta ciascun di loro una piccola moneta, lesti lesti andarono a deporla nella mano, parata a scodellina, del cieco, ove una delle signore pur depose un po' di colletta fatta fra loro e alcuni passanti di lì. Egli, via via che sentiva posar le monete, compunto ripeteva: “Il Signore la rimeriti„, o pure: “Il Signore le dia tanti angioli all'anima„, e in fine, dato una leggiera stratta alla funicina, disse al canino: “Su! ringrazia,„ ed esso, di nuovo rizzatosi sulle zampine, diè fuori due o tre abbai verso i bambini, che, lieti della buon'azione compiuta e meravigliati, andando via, si voltavan dietro a riguardare quella povera bestiola, che è forse l'unico aiuto che in questo mondo resti a quello sventurato.

Erasi la brigatella un po' allontanata, quando una delle signore prese a dire:

— Quel povero cieco mi ha fatto rammentare un bel fatto di carità, che io molto tempo fa lessi in un giornale.

— Sentiamolo, risposero ad una voce le altre.

— Volentieri. Nella prima metà di questo secolo, e propriamente in quegli anni che li dicon d'oro per la nostra musica melodrammatica...

— E si diranno così ancora per un pezzo! interruppe una.

— Tu vuoi dire dei tempi, ne' quali fiorirono il Rossini, il Bellini, il Donizzetti, il Mercadante? osservò un'altra.

— Per l'appunto, riprese la prima. Ma tempi d'oro non solo pe' compositori, ma anche per gli ottimi e veri cantanti.

— Brava! Vero: meglio tu non potevi dire. Oggi poi!...

— Or tra que' rinomati cantanti vi fu Luigi Lablache, da Napoli, sebbene il cognome fosse straniero. Essendo egli in Parigi, scritturato all'Opera, colà, come in qualunque altro teatro dove egli aveva cantato, spopolava; perchè arte, grazia, voce, figura, ogni cosa in lui era perfetta. Un giorno egli, per sue faccende, ebbe a passare più volte per una piazza, in un canto della quale gli venne veduto un povero cieco, che con tutta forza segava e segava sur un violino cantando di quando in quando delle canzonette; ma nessuno de' passanti gli dava un centesimo. Il Lablache, l'ultima volta, che di là passava, n'ebbe compassione, e che pensò di fare? E' si avvicina al cieco; si fa dare il violino (ch'ei sapeva discretamente sonare); lo accorda alla meglio, e fa un preludio. O perchè egli fosse stato riconosciuto, o perchè il modo di sonare fosse ben diverso da quello del cieco, o per altra ragione, già parecchia gente gli si era fatta attorno; sicchè, quando e' vide il bello, con quella sua poderosa voce, intonò l'aria del Barbiere. " Buona sera, miei signori „; e finita questa ne attaccò un'altra. Che volete voi vedere? Tutta quella gente andò in visibilio, e lì a smanacciare e gridare: Bene! Bravo! Viva! Egli allora col cappello in mano girò attorno, pregando che facessero un po' di carità a quell'infelice, e di fatto, raccolta una cappellata di quattrini, gli pose in mano al cieco; e quindi, preso di nuovo il violino, e fatto, come si dice, la sonata di ringraziamento, strisciò una profonda riverenza al pubblico, e scappò via di corsa, mentre si ripetevano i battimani e i viva.

— Bell'azione! esclamò una delle amiche. E un'altra:

— Quanto si sublima l'arte quando è ispirata dalla carità! Ma una terza osservò:

— Dice bene il proverbio

Chi al mendico non è avaro,
Mette a frutto il suo denaro.

E' bisogna rammentarsene sempre.

Firenze, aprile del 1900.

Costantino Arlìa



Noi parliamo in varî modi: la pittura è la parola dei nostri sensi, la filosofia è la parola del nostro pensiero, la musica è la parola del nostro cuore. Perciò si dice che la musica ingentilisce. Come la ginnastica esercita i muscoli, come la logica esercita il pensiero, così la musica esercita il sentimento: la passionalità è sua figlia. Nessuna cosa accende più alle eroiche gesta che una vigorosa marcia guerriera: nessuna cosa eccita più all'amore alto e grande che un canto appassionato. Onore dunque a quei sommi, che diedero alla musica le ali del genio.

Roma, agosto 1900.

Alfredo Baccelli



Aversa. — Interno di San Lorenzo, antichissimo cenobio benedettino, edificato agli albori dell' undecimo secolo, se non normanno, ad essi contemporaneo. Nell'anno 1807, avvenuta la soppressione dei Benedettini, ivi si allogò un pensionato di nobili fanciulle, che fu chiamato Casa Carolina, dal nome della Sovrana, nome, che poi mutò in quello di Casa de' Miracoli, quando, dopo otto anni, venne trasferito in Napoli. Nel 1818 si tramutò in Orfanotrofio militare, che divenne scuola di musica, di arti e ricovero di mendicità, finchè non fu trasformato in Istituto artistico, meccanico dove attualmente trovano rifugio ed educazione circa 400 giovani delle Provincie di Terra di Lavoro e Benevento.

(Da fotografia del signor Michele Ordioni).

Musica e Poesia

Il Carlyle, in quelle stupende pagine che scrisse su Dante, studiando qual sia il carattere della parola poetica, conchiude che quel linguaggio ci apparisce essenzialmente musicale. — " Musicale! (egli scrive): quanto dice questa parola! Un pensiero musicale è quello di una mente " che è riuscita a penetrare in fondo al cuore delle cose, sprigionandone ciò, che vi ha di più " intimo e nascosto, la melodia, l'armonia, che dà loro la vita, che è l'anima loro, la loro " ragion d'essere in questo mondo. Tutto ciò, che è intimo e riposto, è melodico, e il canto " è la sua naturale espressione, poichè il canto ha un significato, che scende a toccare il fondo " del cuore. Chi potrebbe esprimere, con la logica della parola, l'effetto della musica su l'animo " nostro? È un linguaggio, quello della musica, profondo e senza parola, il quale ci trasporta " sull'orlo dell'Infinito, e fa che l'occhio nostro vaghi, per pochi istanti, nell'immensità di esso! „

Questi concetti del grande Scozzese, ripensando a Domenico Cimarosa, l'illustre Aversano, mi tornavano alla mente, e mi rinnovano un'impressione tante volte provata nel meditare le pagine de' poeti. Non solo in certi generi, e più presso i greci, Poesia e Musica si unirono di sorellevole amore; ma l'elemento musicale rimase, anche ai ritmi spogliati di suoni, come una delle più potenti attrattive. In Dante, che amò e riudì, nella spiaggia luminosa del Purgatorio, il canto di Casella, è melodia soave, paradisiaca, in contrasto colle rime aspre e chiocce. L'ottava, scaturita dal cuore del popolo, è atteggiata sapientemente a nuove armonie dal Boccaccio e poi dal Poliziano e dal magnifico Lorenzo, e librata a volo agile e sonoro dall'Ariosto e dal Tasso. Fino il verso sciolto troverà la sua duttile armonia nelle mani artefici del Parini, per piegarsi quindi ad ogni espressione musicale del sentimento, al soffio gagliardo della poesia dei Sepolcri e alle carezze angosciose delle Ricordanze. Onde, per questo permanere e prevalere del fondamento ritmico, (e specie in una lingua, che al Byron sembrava musica favellata), si riafferma sempre più il meraviglioso connubio delle arti sorelle. Senza contare le ispirazioni che, come all'Alfieri, vennero ai poeti dalla musica, e ai musici dalla poesia: in quell'elevata regione della fantasia e dell'affetto, nella quale la parola, il suono, il segno, si convertono in un'unica, universale rappresentazione della Bellezza.

Firenze, 9 Maggio 1900.

Orazio Bacci

Pensando al Cimarosa

Ricordo di aver letto, in una vita del Cimarosa, che, quando a Vienna nel teatro di corte fu rappresentato la prima volta il Matrimonio segreto, l'imperatore Leopoldo II ne fu tanto ammirato, che invitò a palazzo per la cena cantanti e suonatori, e poi " di cibo saziati e di bevanda „ li rimandò di volo al teatro, perché gli servissero calda calda una seconda rappresentazione dello spettacolo. " Unico esempio del bis di un'opera intiera „ notava il biografo. Ed anche, dirò io, unico esempio d'un dispotismo di buon gusto. Nel fatto, cantanti e suonatori dopo la cena avranno desiderato andarsene a letto, magari dopo la passeggiatina di rito, raccomandata dalla Scuola di Salerno nel suo aureo precetto: " post prandium stabis, et post coenam aliquantulum deambulabis „. Ma è pure da credere, che quel capriccio imperiale non sia stato senza una viva soddisfazione di amor proprio per quei cantanti e suonatori, come per l'acclamato autore dello spartito. Ancora è da notare che ciò accadeva nel 1792, essendo già la corte di Vienna in grandi ansietà per la sorte della famiglia reale di Francia, e soprattutto della Regina Maria Antonietta, che nel giugno di quell'anno doveva esser chiusa nella prigione del Tempio, ad aspettare giudizio e supplizio. Ma quel despota illuminato, di cui Toscana ed Austria serbano sempre così nobil ricordo, aveva, come tutti i principi del suo tempo, l'anima musicale; e quel Matrimonio segreto era una musica tanto graziosa!

Oggi la sentiamo di rado: ma è già molto che qualche volta si ripresenti alla lieta ammirazione di un colto uditorio, e che del Cimarosa, come degli altri insigni musicisti del secolo XVIII, un'opera almeno duri nella memoria, e suoni gradita all'orecchio dei posteri. Non c'è egli da sperare che un giorno o l'altro tutte quelle musiche, anco le più dimenticate, risorgano e rifioriscano? Quanto a me, sogno, alle volte, di essere un miliardario, (milionario non basterebbe; e sarebbe poi tanto volgare!); sogno, ripeto, di essere un miliardario, e di fabbricare un teatro a modo mio, tutto aggraziato e signorile, da starci come in un salotto, su poltrone soffici e bene spaziate, con tre file di palchetti all'intorno, da metterci le dame in abbigliature a tutto scollo, anche incipriate, se così piacesse loro, ma sempre con molti brillanti in mostra, e perle e smeraldi, e piume e ventagli. In quel teatro vorrei avere ogni anno stagione di musica vecchia, essendo già per la nuova numerosi abbastanza i teatri, con libertà di fumare o senza. E vorrei che una buona orchestra, molto ricca di strumenti ad arco, suonasse quanto più si potesse di certi " intermedii „, che rallegrarono da mezzo il Cinquecento a mezzo il Settecento le corti sfarzose di Ferrara, di Mantova, di Firenze; quelli in particolar modo di Orazio Vecchi, modenese, così strani e promettenti nella stampa, che
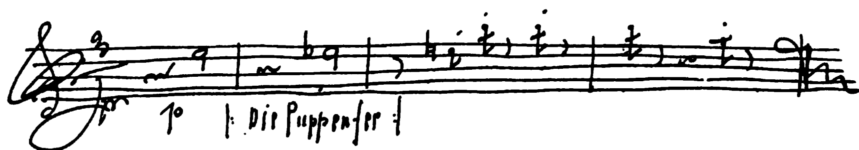
ne fu fatta, col titolo di *Antiparnasso*, nel 1597. E vorrei, soprattutto, che ogni sera, concesse soltanto le repliche domandate a gran voce di spettatori, si rappresentassero melodrammi dei due secoli scorsi, innanzi l'ottocento, uno dopo l'altro, cronologicamente disposti, come una esposizione storica della musica teatrale italiana, dalla *Euridice* del Caccini e del Peri, alla *Serva padrona* del *Pergolese*, e più giù, alla sua omonima del Paisiello, come alle altre dugento sorelle che il cigno di Taranto le ha date, con una prodigalità di ricco sfondato, prima di cedere il campo e la penna maestra al cigno di Pesaro.

Quanta bella e buona musica, per Apolline! e degna di esser riudita, che dorme nelle biblioteche dei nostri licei musicali, e che sarebbe con qualche utilità ridestata, facendo gustare, non fosse altro, con voluttà erudita, ciò che i vecchi maestri trovarono di più melodico, e che qualcun altro, venuto poi, avrà se Dio vuole scartabellato con frutto! Il mio teatro, ne son certo, farebbe mirabilia; e chi sa, fors'anche, aperto a prezzi onesti e in ore convenienti, non sarebbe neppure una cattiva speculazione. Ma questo, essendo io miliardario, sarebbe il mio ultimo pensiero. Mi basterebbe esser lodato di buon gusto, per aver pensato a rendere meno amara la vita ad un migliaio di persone, ogni sera, mandando tutti a casa prima di mezzanotte, senza indigestioni polifoniche, e ben disposti a dormire placidamente, senza sognacci di burrasche, terremoti, abissi spalancati e diavoli scatenati.

Non sono miliardario pur troppo, e debbo restringermi a sperare che se ne trovi uno, fra tanti bei matti, d'Europa o d'America, che vanno sempre cercando per disperati il modo più fantasioso di sparnazzare i milioni. Aspettandolo, sogno il mio bel teatro di musica antica, ed evoco, non potendo le opere, i nomi di tanti consolatori delle generazioni passate. Anche quei nomi, come paiono fabbricati a bella posta per indurre giocondità negli spiriti! Allegri, Monteverde, Carissimi, Porpora, Pergolese, Cimarosa, Paisiello! tutte armonie intellettuali, sonorità gradevoli, festività di colori, di grappoli, di fiori e di terre incantate! Iddio li ha lanciati nel mondo con un segno particolare di grazia, quasi avendo l'aria di dire: “ andate, figliuoli, e deliziate le genti „.

Genova, aprile 1900.

Anton Giulio Barrili



Jos Haydn

Aus meiner Oper: „Der Strike der Schmiede"

Der alte Schmied (Matthieu Brumont):

mf Drum preis' ich die Arbeit, die Ar-beit allein, als Se-gen, als Segen von Gott uns ge- -ge- ben! *a tempo* Die Ar-beit wird immer, wird e-wig sein, und wirkt sie, erwirkt auch das Le- ben! *f* usw.

Max Josef Beer



A Cimarosa

Il Perugino della melodia
t'ha chiamato Panzacchi [1]), o Cimarosa,
cesellando col verso l'armonia.

E m'apparisti nella prezïosa
terzina, quale sorridevi al vero:
l'occhio vivo, la fronte luminosa;

quando Napoli tutta, in un altèro
sogno, cantando, per le vie discese,
l'inno balzato su dal tuo pensiero,

puro del sangue della Marsigliese.

Elëonora mia, [2]) entro le arcane
visïoni, la tua nota m' ha detto,
fra le strofette sue metastasiane.

Io la vedea, nel lieve corsaletto,
con la chioma, di polvere sdegnosa,
ricciuta e sparta per il molle petto.

Avea nella figura maestosa
eterea parvenza, e, nelle brune
luci, la grande sua alma sdegnosa;

sul collo bianco il segno della fune.

Roma, agosto 1900.

Clelia Bertini-Attilj

[1]) Si allude ai versi di Enrico Panzacchi, che pure fanno parte di questa pubblicazione.
[2]) Eleonora De Fonseca-Pimentel, poetessa e scienziata, nata in Roma, di padre portoghese, impiccata a Napoli il 20 agosto 1799.

Beneficenza nell' Antichità

Parlando di beneficenza nell'antichità, sembra porre insieme due termini, che si elidono fra loro. Perchè tutte le istituzioni del mondo antico - incominciando da quella della schiavitù - rendevano assolutamente impossibile, non dirò la pratica, ma nemmeno il disegno della beneficenza. L'antichità, infatti, non sentiva, per le classi diseredate, che disprezzo. Quando esse non erano già offese nella personalità civile, le si colpivano col nome umiliante e spregiativo. La civilissima Atene le chiamava sprezzantemente Teti; e la non men civile Roma, le diceva Proletari; due nomi che le eguagliava ai bruti, perchè di esse non rilevavano che le attitudini fisiche del faticare e del procreare. Fu il cristianesimo che pose termine a queste iniquità sociali proclamando l'eguaglianza degli uomini davanti a Dio; e allora la beneficenza entrò nella storia come elemento necessario di civiltà.

Pure, avanti che il Cristianesimo si diffondesse nel mondo, e rigenerasse le coscienze, quando esso viveva ancora nascosto e perseguitato, una istituzione di beneficenza pubblica era composta, ed aveva fatto felicissima prova. Era la lex alimentaria, della quale l'imperatore Cocceio Nerva aveva formato il disegno, ed il successore suo Ulpio Trajano tradusse in legge e promulgò. Della conoscenza di questa istituzione, passata quasi sotto silenzio dagli storici antichi, i quali non le attribuiscono, come non potevano attribuirle, alcuna influenza, andiamo debitori a due scoperte; l'una fatta a Velleja nel 1747; l'altra a Campolattaro, presso Benevento, nel 1832. La prima consiste in una iscrizione di 630 linee in sette colonne, composta nell'anno 104 d. C., in cui si descrivono le Tabulae alimentariae di Velleja presso Piacenza. L'altra scoperta è pure di una Tabula alimentaria, composta nel 101. L'una e l' altra ci fanno quindi conoscere il congegno e il funzionamento della lex alimentaria, e rendono ancora testimonianza del genio romano in fatto di leggi e di istituzioni, che vorremmo vedere redivive nella Italia nuova. Ecco, in breve, di che si trattava. Il fisco imperiale prestava, sopra ipoteca, ai proprietari di terre somme di denaro, perchè se ne servissero per il miglioramento dei loro fondi, ad un interesse, che variava dal 5 al 2 1|2 per cento. Il Capitale costituito da quegl' interessi era messo da parte, e destinato a sovvenire ai fanciulli poveri. La misura delle sovvenzioni era di 48 lire all'anno per i fanciulli; di 36 per le fanciulle. I figli naturali erano esclusi da ogni sovvenzione. Quale sviluppo prendesse in breve questa istituzione lo dimostra la cifra di 5000 fanciulli sovvenzionati dall'anno 100, che era appena il terzo del regno di Trajano e quindi dell'esistenza della lex alimentaria. Questa cifra è data da Plinio nel suo Panegirico di Trajano.

Dalla iscrizione di Velleja apprendiamo poi altre cifre più importanti; e, cioè, che il denaro dato ai proprietari di fondo di quella città, allora appena costrutta, ammontava a L. 278,000; che gl'interessi ricavati da quelle somme era di lire 13,950; e che il numero dei fanciulli sovvenzionati dallo Stato era di 300. Ma altre cose s'imparano dalla iscrizione Vellejate, le quali chiariscono il vero fine della lex alimentaria. Ivi dicevasi, in fatti, che il proposito della legislatura era di assicurare la esistenza perpetua d'Italia (qua-sc. lege - aeternitati Italiae suae prospexit); ed era data ancora la proporzione esistente fra il numero dei fanciulli e quello delle fanciulle sovvenute; che era di 1|10 delle seconde e di 9|10 dei primi. Tutto ciò costituisce per noi una vera rivelazione, la quale esclude ogni pensiero di beneficenza nella lex alimentaria.

Essa mirava invece ad altri fini, l'un de' quali è politico; il secondo economico. Il fine politico è identico a quello che Augusto erasi proposto con la sua lex de prole augenda; consistente nel promuovere la generazione d'uomini validi, destinati a mantenere rispettato e temuto nel mondo romano il nome quiritario. Ed il fine economico è additato dalla condizione fatta a coloro, che ricevevano dallo Stato le sovvenzioni pecuniarie. Essi dovevano infatti servirsene per migliorare lo stato delle loro terre e accrescerne la produttività; di che lo Stato avrebbe goduto il beneficio, mercè l'incremento del censo. E così esso rientrava, per queste vie, in possesso del capitale emesso, e gl'interessi, che introitava, finivano coll'assumere la parvenza di danaro donato. Come si vede, la beneficenza è esclusa da ogni disegno del legislatore.

Ma che importava ciò, se questa c'era nell' effetto ? - Noi, invece, ad onta di tanta pompa di civiltà, facciamo tutto l'opposto. Strombazziamo, cioè, la beneficenza su tutti i canti delle vie e la mettiamo in tutte le salse; e viceversa poi, la riduciamo ad una vera parvenza, con la quale mascheriamo abusi infiniti, che non sono affatto benefattori; onde soccorre in questa bisogna legittimo alla mente il voto - che parrebbe una bestemmia - di ritornare all'antico !

Bologna, 15 Aprile 1900.

Francesco Bertolini





Cimarosa liberato dai Soldati Russi dalla prigione di Stato di Santa Maria Apparente in Napoli nel 1800.
(Dal quadro di Raffaello Tancredi, che è nella galleria di arte moderna in Firenze).

Tra i Fiori

(Dalla conferenza - inedita - letta in Livorno dal Prof. Giotto Bizzarrini il 31 marzo 1900).

. . . .

. . . . . Come tutte le cose belle, sovranamente belle; come tutte le cose che destano passione ardente, anche i fiori fecero - e fanno tuttora - le loro vittime. Citansi, tra le vittime dei fiori, una figlia di Nicola I conte di Salins; un vescovo di Bologna; una signora olandese; una donna che nel 1779 morì a Londra per aver tenuto nella sua camera un grosso mazzo di gigli. E Triller racconta di aver veduto morire una fanciulla che volle tenere presso al suo letto, per una notte intera, un mazzo di viole; mentre altri autori, di fede non dubbia, narrano come certe operaie, le quali per imprudenza si addormentarono in un magazzino pieno di fiori, lasciaronvi miseramente la vita.

Tali fatti, peraltro, non hanno menomato l'affetto dell'uomo e della donna per i fiori: e il fiore - gradito e ricercato - continua ad accompagnare l'uomo e la donna nella vita loro; dalla nascita alla morte. Chi può negare che il fiore è uno dei più cari amici nostri? Chi può negare che esso ci è compagno nel piacere e nel dolore, e che, ai nostri occhi, sembra atteggiarsi alla gioia o alla mestizia secondo che adorna una festa o sta presso una bara?

Ove si festeggia la nascita di un fanciullo, il fiore non manca mai: ed ecco che l'esistenza del nuovo venuto è salutata dai fiori. Il fiore saluta, poi, l'uomo e la donna che unisconsi per formar la famiglia. Non v'è, infatti, festa di nozze che rallegrata non sia dal sorriso dei fiori: non va sposo dinanzi al primo magistrato cittadino e al sacerdote senza portare all'occhiello dell'abito un fiore fresco e profumato; e una sposa non si avvia a pronunciare il dolce e solenne Sì, senza essersi prima adornata della gentil corona di fiori d'arancio, simboleggianti la verginità.

Nelle sale da ballo il fiore non manca mai di far bella mostra dei suoi vellutati petali: e un salotto apparisce cento volte più gaio quando vi figurano, piene di fiori, alcune di quelle coppe di cristallo, nella loro eleganza ineguagliabili, che sottili si levano da una specie di stelo dorato, e slargansi poi, a guisa di gigli adamantini.

E la tavola da pranzo non ispira maggiore allegrezza, maggior letizia, maggiore giocondità se il fiore vi fa bella mostra di sè? Graziosa è l'usanza delle rose disposte in quadrato al centro della mensa; e graziosissima è quella delle catene di fiori sospese dall'un capo all'altro, fra i grandi candelabri, nelle ricche sale da pranzo delle case aristocratiche: nè men graziosa è la moda dell'esilissimo vaso di Murano, latteo e cangiante come l'opale, con entro

una sola orchidea sanguigna e difforme, messo, tra i varii bicchieri, innanzi a ciascun convitato.

Ecco, dunque, che i fiori anche di rendere più saporosi i cibi han la potenza: cosicchè potrebbe affermarsi che ogni sorta di piacere è resa più intensa dalla presenza dei fiori.

Ma v'è chi non ama i fiori? = Certamente, o signori: anche i fiori hanno i loro nemici, sebbene sien pochi gli uomini che non ammirano e non amano una delle più belle e più sorprendenti creazioni della natura.

I fiori, che meravigliosamente simboleggiano l'amore, non possono avere amici i nemici d'amore. Ma pochi son gli uomini nemici della più sublime gioia della vita, dell'amore, che ispirò i poeti di ogni tempo; che fe' scrivere a Virgilio:

Omnia vincit amor, nos et cedamus amori;

che all'incerto autore 1) del leggiadro poemetto Pervigilium Veneris, sive carmen trochaicum de vere, fece esclamare:

Cras amet qui nunquam amavit; quique amavit, cras amet;

e che a Dante fe' dire:

Amor che al cor gentil ratto s'apprende.

Pochi, ripeto, sono i nemici della più sublime e più santa gioia della vita, della prima benedizione dell'uomo, della fiaccola che riaccende la favilla dell'esistenza; e pochi sono, perciò, i nemici dei fiori.

Resta, ora, a vedere se abbiano, i fiori, antipatia per alcuno. Ecco, io credo di sì. Il fiore non ricusa di adornar la veste o i capelli di una donna brutta; ma, una volta obbligato a prestarvisi, atrocemente si vendica della violenza subìta. Una donna brutta, una volta adornatasi di rose o di viole, di gardenie o di camelie, diviene...... ridicola. Il contrasto del bello e del brutto fa spiccare il brutto in ogni suo più minuto particolare: dal brutto si passa al grottesco:..... e il fiore è vendicato!

Mi si potrà chiedere perchè taccio su gli uomini brutti. Prevengo la dimanda, e rispondo. Rispondo che taccio su gli uomini brutti per la semplice ragione che sono un uomo, e anche perchè ricordo un vecchio proverbio il quale dice precisamente così: gli uomini son tutti belli!

I poeti di tutti i paesi e di tutti i tempi cantarono amore: non poteano, dunque, non cantare i fiori. E i fiori cantarono, infatti, i poeti antichi e cantano i moderni.

1) A torto si volle che questo autore fosse Catullo.

Vi fu chi cantò l'Acacia odorosa, simbolo dell'affetto puro e dell'amor platonico: vi fu chi cantò la Camelia bianca, japonica alba plena, emblema della costanza e del sentimentalismo; vi furono i poeti dell'Edera, prima a torto appellata egoista parassita, poi, in grazia dell'Hebel - il poeta tedesco - divenuta il simbolo dell'amicizia e dell'attaccamento; vi furono i poeti del Garofano, l'emblema dell'amor vivo e puro, che seppe consolare un re del trono perduto 1); vi fu chi scrisse in versi le lodi del candido odorosissimo Giglio, emblema dell'innocenza e della castità, e chi tessè in poesia l'elogio della graziosa Margheritina, simbolo di giovinezza, di bontà, di affetto sincero; 2) vi fu chi bellamente cantò la Rosa; e, fra i poeti della Rosa, troviamo colui che preferisce la Rosa candida, quella che Amore offerse al giovine Dio del silenzio per impegnarlo a tacere; colui che predilige la leggiadra Rosa borracina; colui, infine, che ama, sovra tutte, le rose incarnate, delle quali cingonsi le Grazie allor che seguono le Muse.

E la Sensitiva, la delicata immagine del pudore, non ebbe anch'essa i suoi poeti? E non li ebbe la Viola mammola, celebrata sempre come il simbolo più perfetto della virtù modesta? E non li ebbe il Miosotide, che dice in tutte le lingue: " non ti scordar di me ?„ E non li ebbe il Mirto, il famoso fiore dedicato a Venere; il fiore che adornò il primo tempio innalzato alla Dea, la quale fu adorata in Grecia sotto il nome di Mirtia? Non ignora alcuno che il Mirto simboleggia insieme la musica, la poesia e l'amore, e che, negli antichi tempi, i cantori non recitavano i versi di Eschilo e di Simonide senza avere il capo coronato di Mirto. Nè alcuno ignora che, in quei tempi, durante i banchetti, faceansi girare da convitato a convitato, insieme con la lira graziosa, rami di mirto, possibilmente coperti dei loro minutissimi fiori; e ciò volea dire: " cantate d'amore! „ 3)

. . . .

Esclusivo argomento di alcune opere di molta fama furono i fiori e le piante. Rammenterò Gli amori delle Piante, di Erasmo Darwin, che cantò piante, fiori e amori delle piante in un poema di 777 versi. Con essi il dotto naturalista inglese seppe delineare nel

---

1) Si racconta che Renato d'Angiò, perduto il trono di Napoli, si ritirò in Provenza e trovò grande conforto alla sua sventura nel coltivare, con sommo amore, il Garofano.

2) A Margherita di Francia, figliuola di Francesco I, venne offerto, allorchè andò sposa a Emanuele Filiberto, un cestello pieno di margheritine, accompagnato dai seguenti versi:

" Tutti han lor merto i fiori;
Ma se ne avessi a sceglier mille e mille
Dei più lieti colori,
Che par mandino al sol luce e faville,
Fra questi sceglierei, bella Regina,
Sol la Margheritina

3) A questo punto della conferenza sono passati in rassegna le piante e i fiori rammentati, specialmente in senso figurato, nella Divina Commedia.

modo più attraente la storia della fecondazione dei vegetali. Il Gherardini tradusse nella nostra lingua il poema del Darwin; poema ove nulla si legge che la più rigida suscettività possa toccare: e non v'è, infatti, signorina inglese la quale il grazioso lavoro non abbia fra i suoi libri più cari.

Di ben novantotto piante descrive il Darwin gli amori e le nozze,

chè nozze
han pur le piante; e zèffiro leggero,
discorritor dell'indiche pendici
a quei fecondi amor plaude, aleggiando.

Ed ecco in campo Lorenzo Mascheroni, il quale, con uno splendido monumento, seppe mostrare come poesia e scienza vera possano ottimamente sposarsi insieme.

Lo splendido monumento è l'invito di Dafni Orobiano a Lesbia Cidonia; l'invito del Mascheroni alla gentil poetessa bergamasca Contessa Paolina Secco-Suardo-Gismondi perchè si recasse a visitare i musei di Storia naturale e il gabinetto di Fisica dell'Università pavese. Nell'elegantissimo poemetto, ove le Grazie medesime, come disse Vincenzo Monti, parlano profonda filosofia, stupenda è la parte che il regno delle piante riguarda 1).

. . . .

Ma che cosa son dunque questi fiori che destano sì ardenti passioni, che incatenano i loro amanti, che li costringono a morire ai loro piedi? Che cosa son dunque questi fiori che recano la vita e il sorriso per tutto ove vengono accolti? questi fiori che simboleggiano l'amore, l'amicizia, la bontà, la gloria, la modestia, la virtù? questi fiori che seppero ispirare poeti di tutti i tempi e di tutti i luoghi? — Essi non sono che il Talamo nel quale vengono celebrate le nozze delle piante. Così li definì Linneo; e la definizione manda un delicato profumo di poesia sebbene non risponda del tutto a chi del fiore desideri avere una più scientifica idea.

Del resto, la donna e l'uomo che adornano di fiori il loro petto; coloro che amorosamente coltivano le rose, le viole, i gigli nel giardino adiacente alla casa; coloro i quali, non potendo avere un giardino, prodigano le più amorose cure alle pianticelle che sorgono dai modesti vasi sul davanzale della finestra disposti; coloro i quali amano spargere le rose pallide sulla tavola da pranzo; tutti, insomma, gli adoratori della famosa Dea, moglie di Zèfiro e regina della primavera; tutti, compresi i poeti, amano i fiori per ciò che colpisce e alletta l'occhio con lo splendore, davvero inarrivabile, delle tinte; per le vellutate cortine, tessute da mani di fate, che rappresentano il palazzo effimero ove compionsi, in mezzo a dolci profumi, i misteri d'imene. Nessuno s'invaghisce del fiore per i piccoli filamenti che si nascondono,

1) A questo punto della conferenza si parla di molti altri poeti, che dedicarono componimenti a piante e a fiori e si citano alcuni brani di tali componimenti.

o quasi, nel suo interno; per questi piccoli filamenti ai quali si deve la riproduzione della pianta. I poveri stami, i poveri pistilli, che tanta parte e tanto importante hanno nella vita del vegetale, vivono modesti, nascosti, ignorati dai più. Il fiore non è ammirato se non che per quelle parti che rappresentano un sontuoso ornamento!

Voglio io forse infliggere all'uditorio una dissertazione intesa a provar la leggerezza degli uomini, i quali ammirano tutto ciò che abbaglia e non curano il merito vero nè si danno pensiero di scoprirlo? Io son ben lungi dal voler far questo, e ritengo che gli stami e i pistilli si chiameranno largamente soddisfatti sapendo che a loro si dovrà la vita di nuove piante, sulle quali germoglieranno nuovi fiori, nuovi oggetti di ammirazione, nuove inimitabili bellezze, nuovi argomenti per i poeti della natura! 1).

. . . .

Non solo nelle feste mondane e nei conviti è indispensabile il fiore, ma anche nei sacri luoghi consacrati al culto, il fiore fa sempre bella mostra di sè. Si adornarono e si adornano di fiori gli altari; si contornarono e si contornano dei più bei fiori le sacre immagini 2).

. . . .

La religione cristiana ama i fiori ed abbellisce, con loro, ogni luogo dedicato alla preghiera. La religione dei defunti, nella sua esteriorità, è tutta fatta di fiori: di fiori che, sulla tomba, assumono aspetto ben diverso da quello che nelle sale da ballo, nei salotti di ricevimento, nelle dorate alcove, sulle tavole scintillanti di tersi cristalli e di argentee posate, presentano.

Chi, nel giorno dei morti, non reca un fiore sulla tomba dei cari suoi? - Scrisse Giuseppe Chiarini:

O voi che nelle fosse umide e nere
  O sotto i marmi candidi dormite,
  Oggi un sordo rumor per le severe
  Tacite sedi errar non lo sentite?

Oggi è il dì che i viventi in lunghe schiere
  Traggon pensosi e muti alle romite
  Vostre dimore; ed hanno in man fiorite
  Ghirlande, ed hanno in cor pianto e preghiere.

. . . .

Son giunto al termine della modestissima opera, e saluto voi tutti, signore, signori; e saluto i fiori che mi hanno dato argomento d'intrattenervi.

1) A questo punto della conferenza si passa a riguardare i fiori dal punto di vista della ricchezza, che deriva dal commercio di essi; e, successivamente, si parla dell'industria dei fiori artificiali.

2) A questo punto della conferenza è fatta la storia dei fiori nella religione, dai tempi antichissimi ai nostri.

Salve o fiori che, leggiadri nell'infanzia, sorridenti per tutta la vita, poeticamente vi spengete sì che la morte vostra apparisce come una pioggia abbondante di petali odorosi e vagamente colorati i quali alla terra fanno ritorno!

Salve o fiori che, fra tutti gli oggetti di cui siam circondati, più intrinsecamente vi legate a noi, sì che entrate a far parte dell'esistenza nostra!

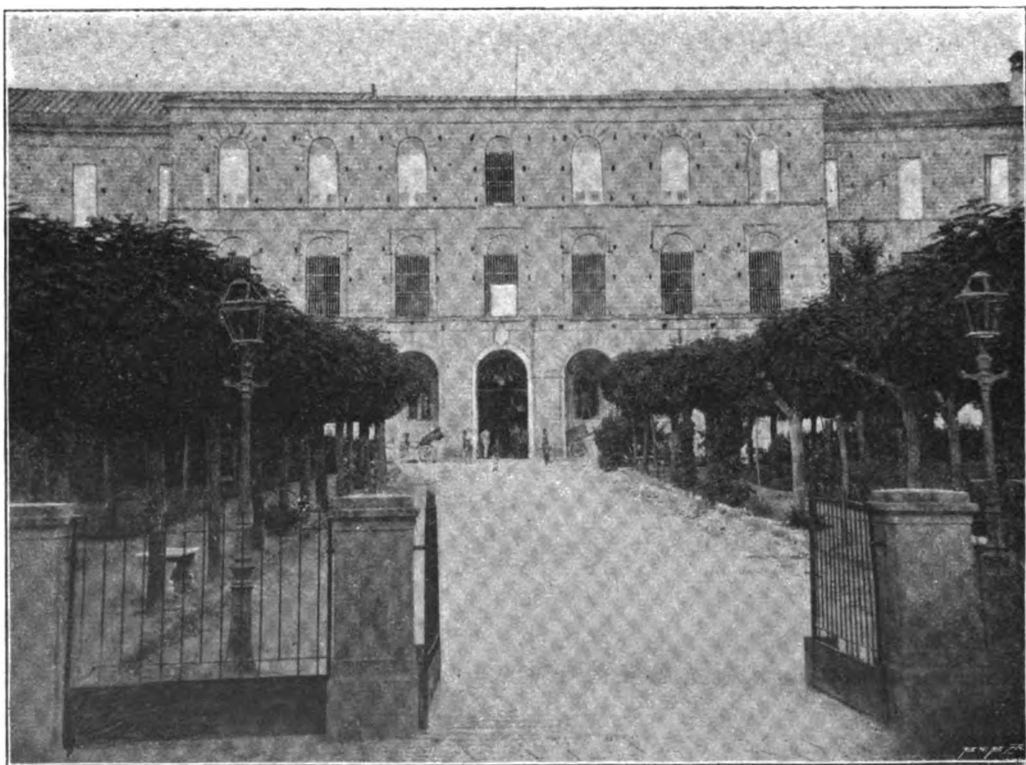
Salve o cari fiori, sorriso della natura, capolavoro della creazione, simbolo splendido della bellezza e dell'amore!

Salve, salve, salve!

E, come ai fiori, un saluto speciale mi è grato volgere a Voi - Signore gentili - che la mia povera parola vi siete compiaciute ascoltare. A Voi che, non a torto, foste rassomigliate a quelle rose le quali vennero da Anacreonte definite gioia dei mortali e dolce profumo degli Dei.

Livorno, luglio 1900.

Giotto Bizzarrini



Aversa — Facciata del Manicomio Provinciale La Maddalena
(Fotografia Ordioni).

Un pensiero a Domenico Cimarosa

" On peut dire, sans exagération, que si
" Cimarosa n'avait pas existé, il man-
" querait quelque chose à la musique.„
H. Lavoix.

Fin dall'alba del Settecento una lieta musa spiega l'ali leggiere per il cielo italiano, riempiendolo delle sue note tutte gaiezza, in cui si rispecchiano la serenità de' nostri ampi orizzonti, l'ardore del nostro sole, la fresca letizia delle nostre marine, il rigoglio de' nostri boschi e de' prati fioriti in primavera come giardini. Il Pergolese, dolcissimo spirito che la morte rapisce a ventisei anni,

(Muor giovane colui che al cielo è caro,

disse il greco poeta), ha nella Serva padrona un sorriso così lieto, come è tremendo nella potenza di dolore il suo Stabat; e la scuola napoletana, il Piccinni, fortunato ma non indegno emulo del Glück, il Sarti, il Sacchini, il Paisiello fanno correre per la penisola, anzi per il mondo, l'onda luminosa della melodia italiana in cui trillano, folleggiano, susurrano voci, che sembran quelle della Gioventù e della Gaiezza medesima, e in cui senti tutta la gamma dell'allegria, dalla risata, che scoppia come un razzo ardito, al riso sereno, come un bel meriggio d'estate, al sorriso, in cui scorgi quella sfumatura di mestizia, che rende così soavi i tramonti autunnali.

Ed ecco tra la bella coorte, levarsi un altro Grande, e in breve precederli tutti: il Cimarosa, che coglie le più fragranti e splendide rose della musica allegra, e prodiga, con sovrana larghezza, i tesori della sua letizia gentile, non rumorosa, ma schietta, amabilmente accoppiata a tutte le tenerezze del sentimento.

E il Cimarosa non leva soltanto la Musa leggiera su la più alta vetta, sorrisa dall'arte; alla musica italiana egli riapre le vie più ampie dell'opera seria, e in questa la passione, ch'è nel suo cuore di poeta, trova l'espressione più degna.

Astro tra tutti splendente nel suo tempo, mentre altri, oh quanti altri! fugaci splendori scompaiono, egli rimane nel cielo della musica come una stella fissa, nè il genio del Rossini l'offusca, nè la luce del Mozart vela la sua luce; se il Rossini ha più genio, egli ha più cuore, se il Mozart ha più finezza, egli ha più giocondo brio italiano.

Rimane e rimarrà eloquente la parola del suo spirito, che, nelle note, si rivelò così bella. Mutano ne' secoli le lingue; la divina poesia di Omero non è più il vivente canto d'una nazione, ma il tesoro custodito da pochi eletti; la dolcezza di Virgilio sta tra le ombre d'una lingua morta, come limpida acqua corrente tra i salici; i versi, che oggi ci rapiscono, saranno,

nel lontano avvenire, parole oscure d'un oscuro idioma; ma non parlerà la musica a tutt'i cuori, finchè questi avranno un palpito? Oh! il gran cuore eterno dell'umanità intenderà sempre il gran cuore gentile di Domenico Cimarosa.

Modena, maggio 1900.

Emma Boghen Conigliani



Mi congratulo vivamente con cotesto egregio Comitato che, nel nome di Cimarosa, onora una delle splendide glorie dell' arte musicale italiana.

Sorto nella seconda metà del secolo passato, quando la musica italiana correva trionfalmente per tutta Europa, egli seppe tanto levarsi sopra gli altri compositori, da potersi giustamente riguardare come il precursore di Rossini, nato appunto in quell'anno, nel quale il capolavoro del Cimarosa, Il matrimonio Segreto, riscuoteva gli applausi frenetici della corte di Vienna. Colla sua brillante fantasia, col suo estro comico, con la sua piccante originalità, questo insigne aversano riuscì a creare una nuova opera buffa in Italia, toccando, in questo genere, un grado di perfezione fino allora sconosciuto.

Nessuno seppe meglio di lui ritrarre musicalmente il carattere particolare di una scena o d'un personaggio, trovare note ed accordi in armonia coi sentimenti espressi dalle parole e forme convenienti a ogni effetto serio e giocoso.

Nel principio della sua carriera, egli trova un linguaggio vecchio e sfruttato, se ne impadronisce, e col suo genio lo avviva, lo arricchisce, lo rinnovella, lo impronta del suo carattere personale, e crea un linguaggio musicale, che nessuno prima di lui avea mai parlato, e che nessuno ancora potè superare. Un secolo è trascorso dalla morte del celebre maestro; e l'arte moderna cammina per altre vie, ed ha abbandonato lo stile, nel quale furono concepiti i capilavori del Cimarosa: altre tendenze, altro genere d'ispirazione hanno creato nuovi capilavori. Questi però non vanno al di sopra degli antichi; ma brillano di una bellezza affatto diversa. Le norme eterne del bello non possono variare, ma le applicazioni, che se ne fanno, possono assumere un'infinità di graduazioni e di forme.

Il grido di dolore, come quello della gioia ha una varietà immensa d'intonazioni tutte vere e tutte degne nell'arte. Ogni età reca, sull'altare del bello, il tributo delle sue ispirazioni, de' suoi ardori, delle sue lotte; ma ciò, che è del tempo, sfuma sotto l'azione del tempo; ciò che vi ha di intimo, di vero, di grande, il pensiero, l'ispirazione, il genio, tutto ciò è immortale, e sfida i secoli.

Le forme musicali del Cimarosa sono ormai dimenticate; resta però il suo spirito; e anche oggi le sue dolci melodie hanno potenza di calmare i nostri dolori, d'interpretare le nostre gioie, di scuotere le intime fibre dell'animo nostro. Questo, più che tutti i monumenti, più che tutti gli elogi, ci rivela il suo genio e la sua grande anima.

Cremona, marzo 1900.

Monsignor Geremia Bonomelli

per l'album Cimarosiano

Menuetto

per pianoforte

M. E. Bossi

Con grazia

Pianoforte

p dolce

con ped.

cresc

cresc

I.a

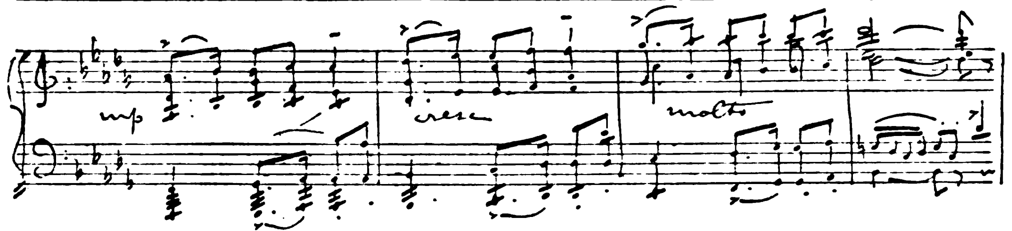
sf
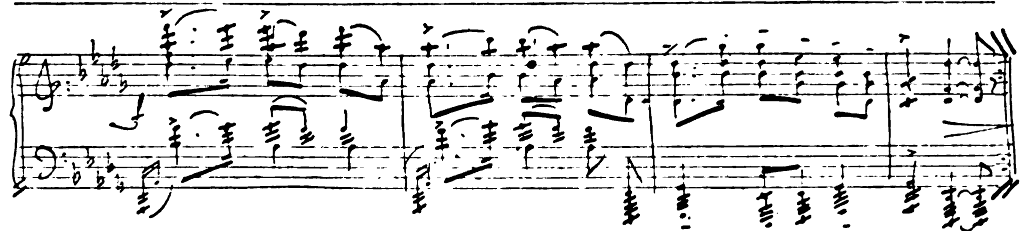
II.a

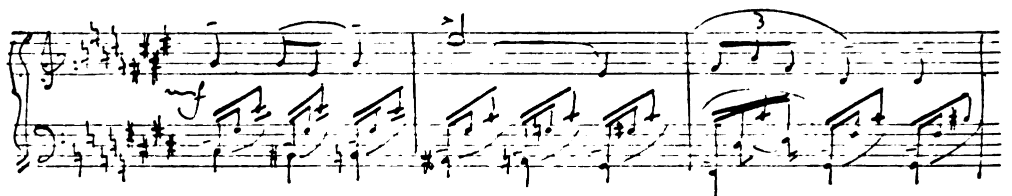
sf
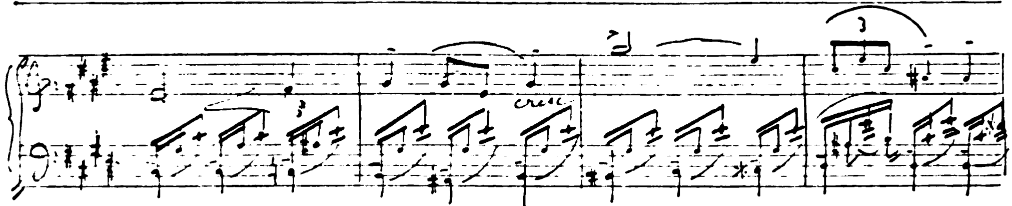
mp
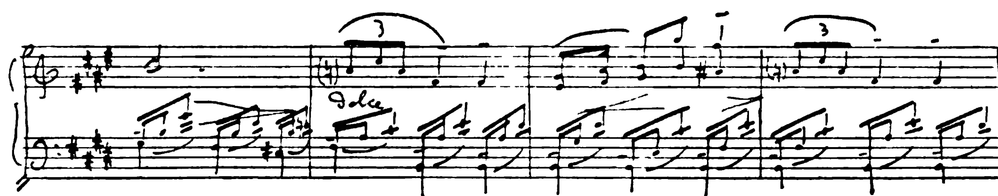

cresc.
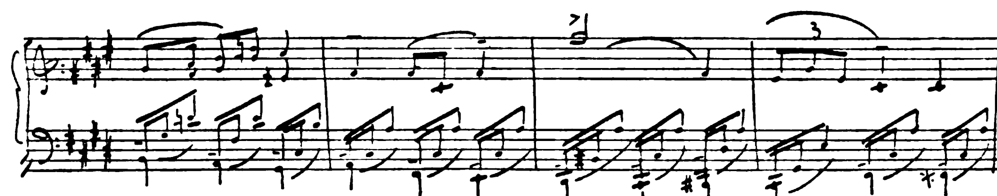

cresc
molto
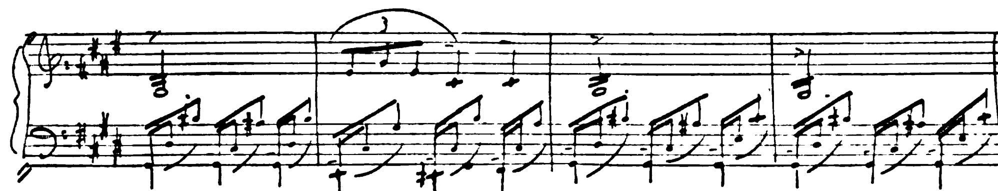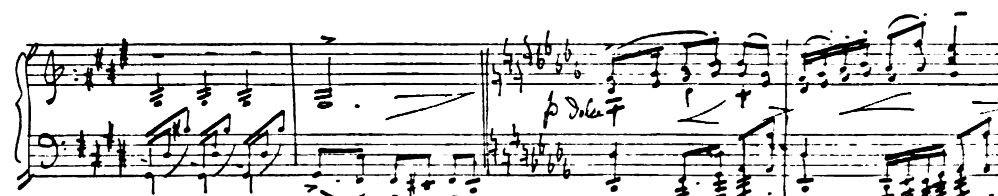



mf
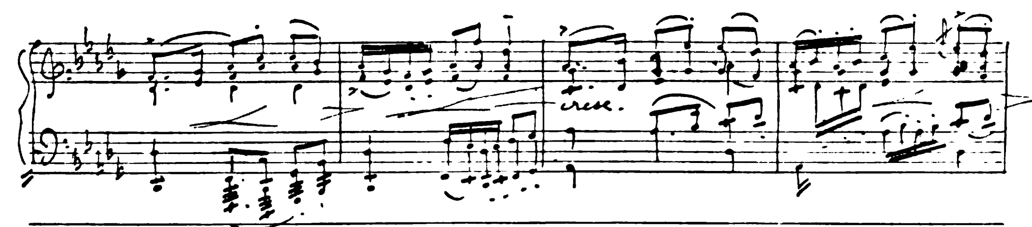

cresc

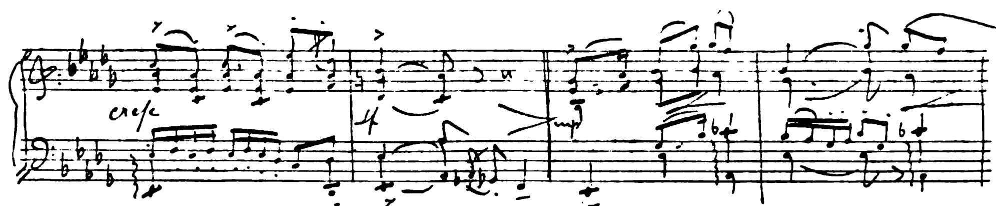

Dolce



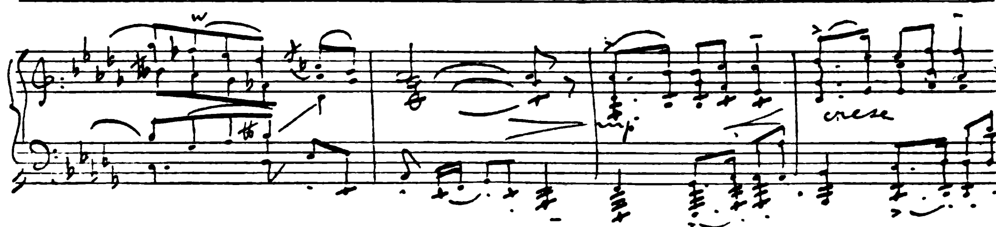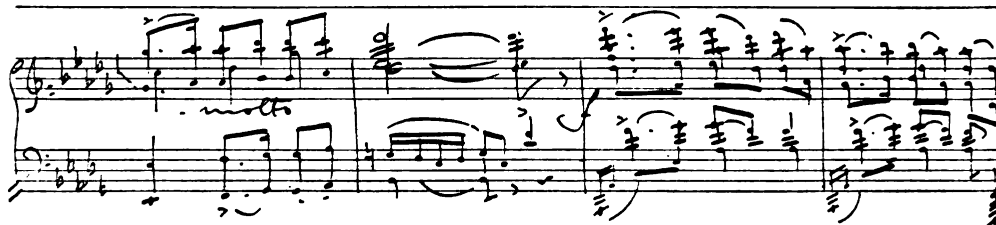



p Dolce
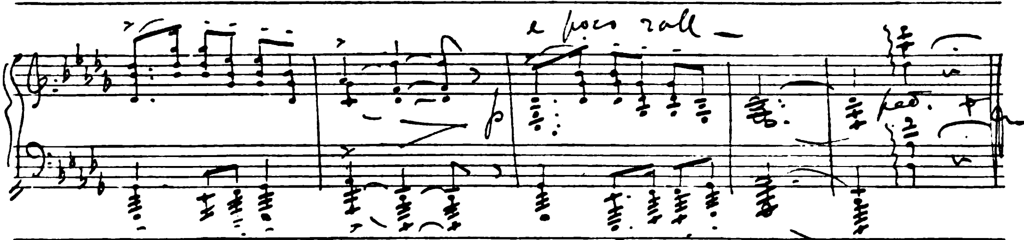

cresc.











Gressoney S. Jean
14 Agosto 1900

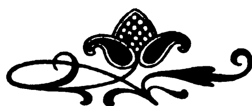
Cimarosa e Donizzetti vissero - in tempi diversi - vita breve, il medesimo numero di anni, e sono i due che più si somigliano nella spontaneità.

Penso che la spontaneità debba essere il carattere principale della musica italiana e che la guasti chi se ne allontana.

Noi da molti anni abbiamo perduto il pensiero proprio, e andiamo ripetendo ora il pensiero tedesco, ora l'inglese. Vorrei non toccasse alla musica la stessa fortuna; e spero che non accada, giacchè non credo alla decadenza della razza latina.

Napoli, 18 agosto 1900.

Giovanni Bovio



La Radice

Se, dall'altro mondo, Domenico Cimarosa si affacciasse oggi per sentire un po' della nostra musica, trovandoci in pieno Wagnerismo, griderebbe all'ingratitudine, ed esclamerebbe, a prima giunta:

— O io non sono mai stato un musicista, o questa gente è pazza!

E, nella musica di oggi, cercherebbe invano le tracce del suo genio, della sua vena fresca e limpida, come acqua di fonte, larga e infinita, come la clemenza divina.

E continuerebbe a borbottare:

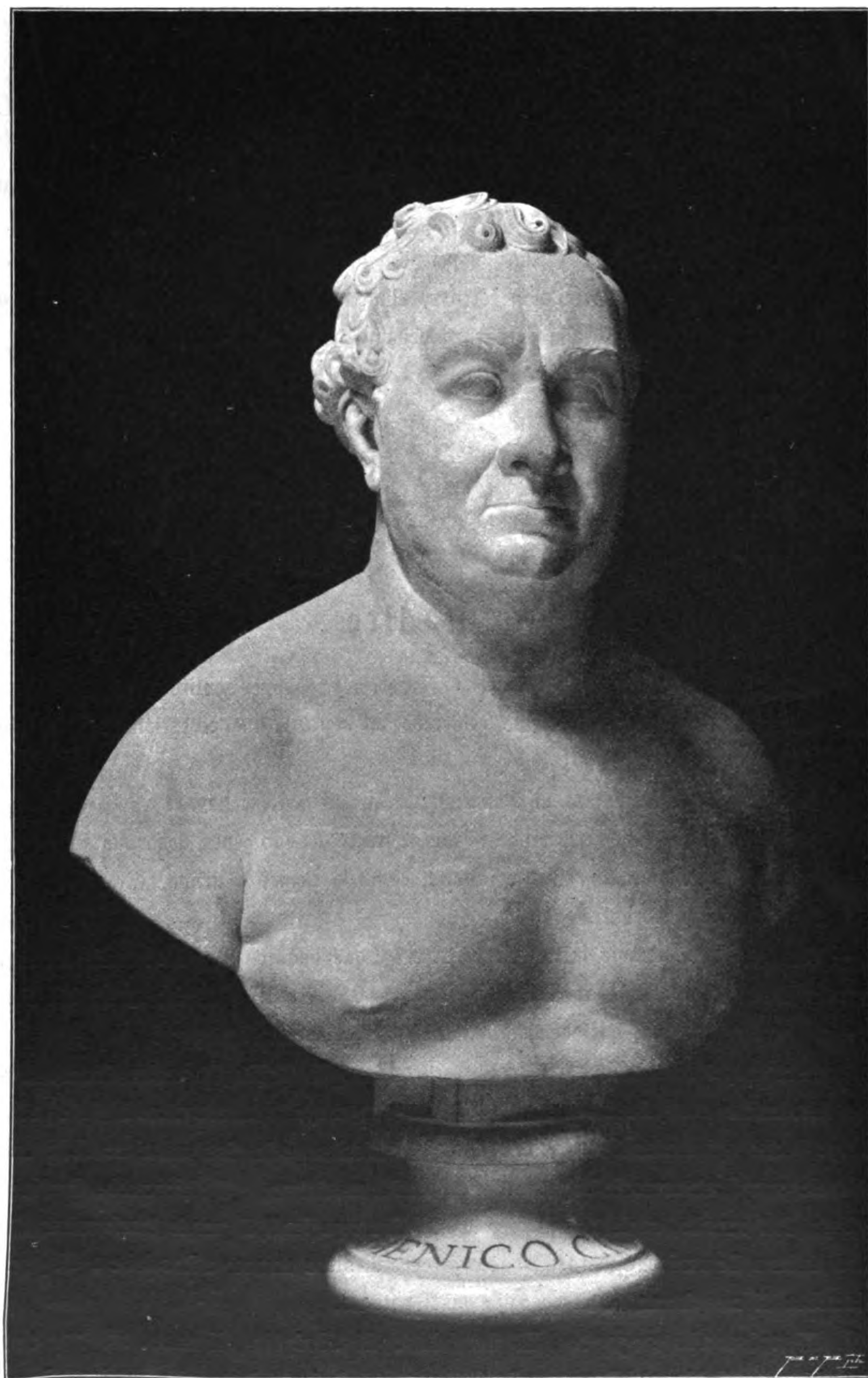
— Ma che diamine hanno fatto i miei posteri? E quel buontempone di Rossini, che ragno ha cavato dal buco col suo Barbiere di Siviglia? Io contavo almeno su di lui. Ma o mi ha ciurlato nel manico, quel benedetto uomo, o s'è lasciato accoppare.

Senonchè, aspettando ancora un poco e acuendo meglio l'udito, Domenico Cimarosa potrebbe ricredersi e tranquillarsi. E se, per caso, al suo cospetto, si eseguisse il Falstaff di Giuseppe Verdi, egli esulterebbe. E, nonostante la omissione o la dissimulazione della cabaletta, tra le complicate armonie Wagneriane e la vitalità rossiniana, egli ritroverebbe finalmente sè stesso. Nel cervello, sapientemente ospitale, di Giuseppe Verdi, il grande trasformista della musica italiana, Domenico Cimarosa si accorgerebbe di stare accanto a Rossini e a Wagner, e sorriderebbe di compiacenza e di orgoglio quasi paterno.

Il Matrimonio segreto, Il Barbiere di Siviglia, I maestri cantori, Falstaff: ecco l'abbozzo d'una specie d'albero genealogico della musica comica, di cui il genio di Cimarosa è la radice.

Napoli, agosto 1900.

Roberto Bracco



Busto di Domenico Cimarosa
scolpito da Antonio Canova per commissione del Cardinale Ercole Consalvi
(L'originale è in Roma nelle Sale del Campidoglio)
(da fotografia Vignes)

Per formarsi un concetto della estimazione, in cui il Cardinale Consalvi aveva il Cimarosa, basta leggere il seguente episodio autobiografico dell' illustre maestro **Giovanni Pacini,** da lui pubblicato nell' Antologia di Crocioni ed Egidi, col titolo

Una visita fortunata

" Fui consigliato da mio cognato Giorgio di andare la mattina dopo il mio arrivo a fare un atto di " ossequio al cardinale Consalvi. Non mancai quindi di effettuare quanto saviamente mi era stato sug" gerito. L' eminentissimo uomo di Stato abitava a Montecavallo. Mi feci annunziare, ed il Cardinale, dopo " pochi momenti, mi ricevè. La fisonomia di lui imponeva non poco. Aveva una statura giusta, foltissime " ciglia, ed un parlare conciso. M' invitò a sedere, dopo ch' io ebbi pronunciati pochi accenti di doveroso " rispetto, e mi diresse la parola nel modo seguente:

" Ditemi, giovane mastro, conoscete voi la musica di Paisiello e di Cimarosa? „ Eminentissimo sì, " risposi. " Or bene, „ soggiunge Sua Eminenza, " quali dei due compositori vi va più a genio? „ " Emi" nentissimo, tutti e due, „ risposi io, " sono egualmente grandi maestri. „

" No, no, „ replicò il Cardinale, " voglio assolutamente sapere quale dei due voi preferite. „ A dir " vero, mi tremava non poco il core nel dire quello ch' io pensavo, perchè forse poteva dipendere da ciò " acquistare o perdere la grazia di Sua Eminenza! — Alla fine dissi francamente piacermi più la musica " di Cimarosa. A tale mia manifestazione il Cardinale s'alzò in piedi ipso facto, e prendendomi per " la mano (lo che quasi mi spaventò!) mi condusse nel suo Archivio musicale, dove erano tutti i lavori " di Cimarosa. " Inginocchiati „ mi disse, " maestro! Tu, amando la musica di quel gran genio, e model" landoti su lui, farai col tempo qualche cosa. „ Accettai l' augurio con riconoscenza, non senza però " pensare, che, se per caso avessi preferito Paisiello, sarei stato bello e spedito.

" Da quel giorno in poi l' Eminentissimo mi accordò l' alta sua benevolenza. „



Aversa — Quartiere di Cavalleria, già Reggia Aragonese.
(da fotografia del signor M. Ordioni).

L'arme della Città d'Aversa

illustrata da' Capitoli di Carlo V.

Su l'alte torri de i sacrati Tempî
La colta antichità ripose il Gallo
Come colui che a l'opre
Cantando richiamar suole i mortali.
G. C. Capaccio

Sol che si pensi alle origini della città di Aversa fondata in prossimità della distrutta Atella, pochi anni dopo il Mille, da' dodici valorosi magnati Normanni, venutivi dalla Francia, dove alla conquistata provincia della Neustria aveano imposto il loro nome di uomini nordici; sol che si tenga presente il primo ricordo storico tramandatone da Guglielmo Appulo 1):

. . . . Gallorum exercitus urbem
Condidit Aversam Rannulfo consule tutus,

si avrà subito la ragione etimologica e la spiegazione blasonica che designa il gallo ad impresa od arma originaria della città edificata dai Normanni, la quale vuolsi da costante e pacifica tradizione sia stata denominata Aversa perchè sorta in mezzo alle due città rivali di Capua e Napoli 2), che di frequente se ne disputavano armata mano il territorio; onde i nuovi dominanti sorsero e si mantennero forti, vigilanti e pugnaci così da meritare, sempre più, d'avere a vessillo, anzi a simbolo eroico, il **Gallo.**

E per vero il gallo è il simbolo di quei combattenti, che non sanno cedere e vanno sempre reintegrando il certame, onde il proverbio greco ἀλεκτρυών ἐπιπηδᾷ (insultat gallus) così, come i prodi normanni, i quali non lasciarono di combattere contro Napoli e Capua fin quando non ebbero consolidato il loro dominio e la loro sede in Aversa ed estesa la conquista nelle Puglie e nelle Calabrie rendendo, nel giro d'un secolo, possibile a Ruggiero

1) **Guilielmi Apuliensis.** Rerum in Italia et Regno Neapolitano Nortmannicarum libri V. Roano, 1582 in 4.°

2) Atellam quam postea dixerunt Adversam inter Neapolim et Capuam eo quod in medio adversabatur ipsis.



Stemma tradizionale della Città di Aversa
riprodotto dall'Amati
(dopo il 1860)

Napoli - R. Tipografia Giannini

di cingere la corona della Sicilia e dell'Italia Meridionale, d'intitolarsi "Rex Sicilie et Italie," e per i possedimenti conquistati nell'Africa far incidere sul brando:

Appulus et Calaber, Siculus mihi servit et Afer 1)



***

Se non che il gallo non è stato solamente emblema della gente normanna fondatrice di Aversa; esso per la nostra Campania, specialmente, risale a ben più remota antichità.

È noto che nelle medaglie di Roma significò la vigilanza dei soldati e la pugnacità 2); rilevandosi dagli armeristi l'altra similitudine che, come i soldati apprestano le armi per prepararsi alla pugna, il gallo scuote le ali prima di cantare "quasi se stesso battendo per farsi più vigilante 3)."

Oltre la città di Sessa, Calvi e Teano 4) ebbero monete con la testa di Pallade galeata a sinistra, portanti al rovescio il gallo ritto in piedi con a tergo la stella. Talora anche nell'elmètto di Pallade figura il gallo per cimiero, tal altra manca la stella, come in una moneta di Calvi (Caleno) riportata dal Maier 5); ma quando vi si trova, essa è sempre un'impronta attributiva del gallo per duplice indicazione di tempo: la prima dell'alba, la stella detta Lucifero, la seconda del tramonto, detta Espero: l'una, che (a voler ricordare le stesse parole del Tasso) si leva per annunziare l'alba, e la seconda, che sorge allor che il sol tramonta. Ond'è che Cicerone dice del gallo ch'è nunzio della futura luce (per cui lo si consacrava ad Apollo), e Lucrezio lo chiama sentinella dell'aurora.

Talvolta nel diritto delle monete si vede invece della testa di Pallade, quella di Marte. Al proposito i nummologi ricordano la favola di quel confidente di Marte, che aveva nome

1) Programma dell'Archivio Storico Campano. Caserta 1889, pag. 10.

2) Il **Newport** scrisse così: Gallum gallinaceum quandoque iuxta se habens ad vigilantiam militibus necessariam, vel etiam ob pugnacitatem eius.

3) **G. Pierio Valeriano.** I Jeroglifici, overo Comentarij delle occulte significationi - Venetia, 1635.

4) **Broccoli Michele.** Teano Sidicino antico. Napoli, 1825. Vol. 1. pag. 180.

5) **Marco Maier.** Il Regno di Napoli e di Calabria descritto con medaglie. Roma 1723, pag. 12, tavola 4.

Gallo e vigilava all'incolumità degli amori di lui con Venere; ma una notte, vinto dal sonno, lasciò sorprendere gli amanti dal tradito Vulcano, che potè rinchiuderli in una rete, lasciandoli esposti allo scherno degli altri Dei. In punizione del fatto, l'infido guardiano fu cangiato nell'animale suo omonimo e condannato ad avvisare ogni giorno col suo canto il vicino nascimento del sole, come se dicesse a Marte di guardarsi 1).

***

Nè gli attributi eroici del gallo si limitano a ciò; investigando per contrario nelle memorie e tradizioni d'una civiltà più antica, si trova che fu appo i Greci simbolo della " purità dell'animo; „ donde riceve spiegazione l'ultimo desiderio manifestato da Socrate che dopo la sua morte i discepoli avessero per lui sagrificato un gallo ad Esculapio; imperocchè, morendo, sperava congiungere la divinità dell'animo suo con quella del mondo maggiore. E Paolo Scaligero ricorda all'uopo che " nel gallo bianco han significato i Pittagorici l'huomo dedicato a Dio. „

***

Il re del pollaio era odiato e proscritto dai Sibariti, che, nella mollezza de' loro costumi, non vollero se ne allevassero nel recinto della voluttuosa Città, per non esserne dal canto molesto disturbati durante il sonno.

Plutarco ci tramanda che i Lacedemoni ritenevano il gallo come profeta della vittoria, e ad essa lo immolavano. Raccontasi che Socrate inanimì il capitano Ificrate col fargli vedere alcuni galli, che si combattevano a morte col rostro e con le ali in presenza di Callia, e lo stesso fatto si riferisce di Temistocle per inanimire i suoi soldati e spingerli alla pugna.

Il gallo fu geroglifico del sole, perchè sorgendo gli applaude e con proprî canti l'onora, come il Pierio Valeriano trasse da' frammenti di Porfirio e Cheremone stoico; venne pure consacrato a Mercurio qual simbolo di buona guardia, di continua sorveglianza e difesa animosa di quanto gli appartiene; come fu, in ogni tempo, il popolo aversano a difesa del suo territorio e de' suoi commerci turbati da Napoli e da Capua.

***

Il gallo da' tempi biblici sino ai dì nostri, così nei Libri Santi, come nei consigli regî, nelle sale de' magnati, come nelle palestre accademiche, restò in onore ed antonomasia.

---

1) **Broccoli**, id. id. pag. 181. — Lodovici Celij Rhodigini. In antiquarum lectionum libros. Venetiis — Aldi. MDXVI. pag. 437-438.

Dal libro di Giobbe si ha che il gallo, misticamente cantando, rimprovera a Pietro la sconfessione del Divino Maestro e fa sì che l'Apostolo

Amaro fletu crimen rebellionis expurget,

come dice Ambrogio; onde fu pure preso a simbolo de' profeti e de' dottori, che nelle tenebre della presente vita la ventura luce, quasi cantando, hanno preannunziato.

Giulio Cesare Capaccio nel trattato del Principe 1) opportunamente consiglia " che l'impresa d'ogni principe doveria essere il gallo „ ed aggiunge: " questo era su i Tempij, come hoggi il pongono su tetti, acciocchè sia indice de i venti, che così accorto stia chi governa a conoscere con somma vigilanza le turbolenze e la tranquillità del suo stato, et ognun si accorga che non si lascia ingannare..... Gallo che canti con la sua buona vita e risvegli i sudditi e i servitori ai loro officij.... e che quando finge di dormire doni timore ad ogni uno di essere ubbidito. „ Accorti consigli che, tuttodì, a distanza di tre secoli, sono commendabili e giungerebbero più che opportuni.

Pietro Malvezzi, anche in tempo di pace come oggi, e di rinsaldita fede ne' destini della Patria, volle per impresa il gallo con un ramo d'olivo nel rostro e col motto "vigilando„ per significare che non si acquistano gli onori con l'ozio. Giova, in ultimo, ricordare che gli Accademici Svegliati di Napoli adottarono, sin dalla metà del secolo XVI, l'impresa del gallo col motto cantu ciere viros 2).

II.

In Italia le armi di Comunità non risalgono oltre il secolo XI, quando non si voglia prestar fede a favole, o leggende. Già a quest'epoca i Municipî dell'alta e media Italia spiegavano in campo i loro stendardi e gonfaloni. Firenze avea il giglio bianco in campo rosso e Pisa pure in campo rosso la croce bianca (dovendo ravvisarsi nel bianco l'argenteo metallo), e così parimenti Milano, Torino, Genova, e le altre principali città della Lombardia, della Toscana e delle Romagne, quali le conservano tuttora.

Nelle nostre province meridionali, tranne Napoli, la cui arme esisteva già nel periodo normanno tra il 1130 ed il 1194 3), e Capua, come si noterà qui appresso 4), tutte le altre

1) Il Principe del sig. G. C. Capaccio tratto dagli emblemi dell'Alciato. Venezia 1620.

2) Delle Imprese, trattato di G. C. Capaccio. Napoli 1592, pag. 115.

3) C. Padiglione. Nota storica sullo stemma della città di Napoli, inserita nel Plutarco, rassegna storica edita a Napoli nel 1884, fasc. 11-12.

4) Tra le città che più anticamente, e per tradizione, ebbero impresa civica, il Capaccio ricorda Cuma che alzava la Sirena e Sessa il Gallo. Ma Cuma, come dalle sue monete, ebbe per emblema la Sibilla, ed il Gallo fu impronta comune alle altre città campane di Teano o di Calvi, come dalle rispettive monete, di cui sopra ho riportato due rovesci a riprova dell'antichità del primo simbolo eroico aversano.

città non si ha memoria che avessero alzato arme propria prima del secolo XVI. Soltanto a quest'epoca se ne trova autentico documento nell'impronta dei suggelli civici, che le Università = cioè la rappresentanza collettiva de' varî ceti della cittadinanza per l'amministrazione del paese = cominciavano nuovamente ad apporre in piè delle loro conclusioni, o deliberazioni, degli attestati che rilasciavano ai singoli interessati e de' memoriali che indirizzavano ai supremi governanti. Per lo innanti un editto del primo Angioino dato a 6 Maggio 1279 dalla Torre di S. Erasmo presso Capua, avea fatto divieto a tutt'i Comuni di far uso dei proprî suggelli sì nelle pubbliche come nelle private scritture, quale era antica consuetudine del regno; prescrivendo che tutti gli atti pubblici e privati si sottoscrivessero dai giudici, da' notari e da pubblici testimoni. Per la pronta esecuzione Re Carlo ordinava che tutte le università, città, terre, castelli, casali e ville del Reame, tanto del continente quanto dell'isola di Sicilia, mandassero subito, per mezzo di speciali messi, ai rispettivi Giustizieri i loro suggelli, i quali si dovevano rompere e distruggere da' medesimi giustizieri 1).

Tra' suggelli delle città ritirati dal giustiziere di Terra di Lavoro, dovè esservi anche quello di Aversa, imperocchè sorta già da due secoli e nella piena vigoria della sua esplicazione, non poteva non avere adottata contro le due imprese sincrone: il Cavallo sfrenato di Napoli 2) e la Civitas speciosa di Capua 3), in memoria de' suoi fondatori e dominatori normanni, l'impresa del gallo vigilante e pugnace, che può bene argomentarsi sia stato segnacolo in vessillo della lotta trionfale, onde i Normanni dalla nuova città presso il Clanio mossero alla conquista delle Puglie, e poi del Regno dell'una e l'altra Sicilia.

III.

La tradizione tenacemente conservata delle patrie memorie = non ostante l'uso interrotto, per divieto regio, del suggello e quindi dell'emblema = fu richiamata a novella vita, quando in sul tramonto del secolo XV e nel primo decennio del XVI si diè in tutt'Italia un generale impulso al ripristinamento di questi segni manifesti della grandezza e della gloria avita, dei "simboli eroici„ come fu da uno de' più rinomati araldisti 4) tradotta la voce italiana "Impresa„ 5).

---

1) Registro Angioino nell'Archivio di Stato di Napoli. 1278-1279 B n. 33, fol. 21.

2) Vedi **Beltrano**, op. cit. pag. 2-3.

3) Un diploma de' principi di Capua Giordano II e Roberto, che ci venne conservato dal **Muratori**, ha il sigillo di cera col prospetto della città e la leggenda circolare Capua speciosa, ma l'arme tradizionale civica, che ritiensi anche più antica, è la coppa dalle 7 biscie ritte.

4) **S. Pietrasanta.** De Symbolis Heroicis, libri IX. Antuerpiae MDCXXXIV.

5) Italica vox Impresa, a verbo imprendere, id est aliquid cum laude aggredi aut moliri deducta, argumento est, scrive il Pietrasanta, symbola heroica in Italia nata - Impresa, ex quo dein vocabulo, dempta una litercula, manserit Impresa..... Impresa latine redditur Symbolum heroicum..... et originem sibi vindicat aetas nostra: lib. VI cap. 1 e 3.

Primo e principe tra gli autori degli Emblemi 1) fu Andrea Alciati 2) e lo seguirono in breve giro di anni (cito a memoria e senz'ordine di tempo) Scipione Ammirato, Scipione Bargagli, Giulio Cesare Capaccio, Torquato ed Ercole Tasso, Paolo Giovio, Adriano Polito, Alessandro Donato, Luca Contile, Paolo Arese, Girolamo Ruscelli, Nicola Caussino, Muzio Giustinopolitano, Giunio Adriano, Camillo Camilli e tra gli ultimi nostrani il Moles Trivulzio duca di Parete; una pleiade di dotti e geniali scrittori che, con Ludovico Celio Rodigino, il Pierio Valeriano e qualche altro meno noto, ci conservarono il contributo storico tradizionale ed emblematico di tutta Italia.

Appo noi Filiberto Campanile, nel suo trattato delle Famiglie nobili Napoletane (la cui prima edizione vide la luce nel 1610, e non già nel 1518, come di recente scrisse il Comm. de Fraia Frangipane nella sua elaborata memoria sull'arme di Pozzuoli) fece, tra i primi, cenno e distinzione delle " Insegne Nazionali, cioè de' regni, de' popoli, " delle province, delle città e terre. „

Sotto il governo vicereale di Spagna - forse anche sin da' tempi di Consalvo, il gran Capitano - le grandi città demaniali non solo, ma anche le più piccole terre regie o feudali si accesero del desiderio di creare o riprendere la propria impresa 3). Quando mancavano elementi storici, tradizionali, topografici, od etimologici, si fece ricorso alle allegorie ed a simboli anche arbitrarii; poichè l'impresa aveva sempre il pregio di riunire ed abbracciare sotto unico emblema ed in nome collettivo tutt'i ceti: nobile, mediano e popolare della stessa Comunità; sicchè il Vico ebbe giustamente a considerare che le imprese rappresentavano " la lingua armata delle famiglie e delle città. „

La rivendicazione delle Imprese Civiche deve dirsi, perciò, coeva al risveglio delle lettere e degli studi classici, ed è istituto principalmente italiano, che si manifesta come un tratto d'unione tra il glorioso passato ed il rigoglioso rinascimento. Vero è che la tendenza generale di ridurre a blasone le civiche tradizioni, è tanto più giustificata, per quanto più si svolge nell' era funesta delle preponderanze straniere.

---

1) Emblema a graeco Εμβάλλω, che vale etimologicamente inserere seu injicere figurativamente est suavis expositio rei verae vel fictae vim habens admonendi. **Pietrasanta**, lib. V, cap. 2.

2) **Andrea Alciati** fu il caposcuola degli scrittori d'Imprese ed Emblemi. Nacque ad Alzate nel Milanese l'anno 1492, e morì a Pavia nel 1550. La prima edizione delle sue Opere fu edita a Lione nel 1560 ed il trattato degli Emblemi fu ristampato con aggiunte e correzioni nel VI. volume dell'edizione di Basilea (1571).

3) Che nel secolo XVI e nel seguente l'uso delle imprese civiche siasi esteso e adottato in tutte le terre, anche nelle più piccole del reame, si trae dalle analoghe impronte dei sigilli, di cui si conservano le tracce in parecchi volumi delle Provvisioni del Collaterale, nell' Archivio di Stato in Napoli, e tra gli altri in quelli segnati ai N. 26, 28, 33, 37, 42 a 44 e 50. — Cfr. **de Fraia Frangipane**, op. cit. pag. 11.

*
* *

Quando la città di Aversa ebbe sanzionati dall'ultima Giovanna, e da' Sovrani aragonesi a lei succeduti, i suoi primi Privilegi, che cominciarono a garentirne il territorio e la giurisdizione, è logico e naturale che avesse ripreso l'uso della sua Arme primitiva: il gallo. Nè per tale provvedimento il comune avea bisogno - come a' dì nostri - di regia concessione. Era un quid facti, derivante dallo stesso diritto nuovamente riconosciuto alla cittadinanza aversana, dal quid juris di amministrarsi e custodirsi con propria e ben distinta giurisdizione, in base alle regie concessioni. Ben presto, con la ripristinazione dell'uso del suggello 1), adottato dalla più remota antichità, e consacrato a validare, impresso su cera od altra sostanza molle, i pubblici atti (come per senatoconsulto di Roma ricordato dal giureconsulto Paolo) si passò, per normale svolgimento della potestà municipale, alla riproduzione dell'impronta del gallo come impresa della Città.

L'uso dell'Impresa, in allora non venne osteggiato, ed anzi che tollerato fu beneviso dal potere regio, che lasciava volentieri sorgere di fronte all'arme gentilizia baronale, l'arme civica, quale rivelazione delle autonomie municipali, e del freno imposto alle esorbitanze dei feudatari con la concessione di capitoli, d'immunità, di privilegi e di grazie ai cittadini ed abitanti anche delle più piccole terre. Epperò sino all'abolizione della feudalità ed all'importazione nelle nostre province degli ordinamenti francesi, fino a' primi anni del secolo che tramonta, ogni paese ebbe il suo suggello civico e la sua impresa, l'uno e l'altra allusivi sia a fatti eroici, sia a riconoscerne le origini, ovvero a fermare un momento od un avvenimento storico più rilevante e meritevole di essere tramandato ai posteri.

*
* *

Così la città di Pozzuoli porta le sette teste coronate di aquile - anzichè di galli - 2), per ricordare la gloria immortale del Santo Vescovo Gennaro e de' suoi compagni di martirio. Così è per Massa Lubrense l'immagine della Beata Vergine della Lobra, cui fu dedicato quell'antichissimo delubrum Minervae, che Strabone tramanda vi fosse stato edificato da Ulisse. Così nell'arme della città di Paola in Calabria è l'immagine di S. Francesco, in quella di Salerno il patrono S. Matteo, per quella di Nola si ha la campana circondata da api per ricordare il tintinnabulum nolanum e la gloria di S. Paolino, primo ad avvalersene per chiamare i fedeli alla preghiera (le simboliche api). La stessa campana, senz' api, sta come arme parlante della città di Campagna in Principato Citra, l'aquila per la città di

1) " Privatae et publicae tabulae, scrive il **Pietrasanta**, op. cit., pag. 115, ut constaret earum fides signabantur annulis et hi, vel figuras, vel characteres nominum imprimebantur. „

2) Come ha ben dimostrato il lodato **de Frala Frangipane** -- Vedi opera anzi citata.

Aquila, il sole raggiante per Solofra; l'alto monte per la terra di Montalto; la sigla LLL per Lettere, e l' altra sigla M. T. C. per Arpino, in omaggio e memoria del Sommo Arpinate Oratore, e così una scala per la città di Scala, e tre monti per Tramonti nell'Amalfitano; per antonomasia la città d'Ischia porta l'altissimo Epomeo affiancato da altri piccoli monti; Caserta vecchia una casa erta, ed Atina il favoloso suo fondatore Saturno re del Lazio.

Tra le principali città campane, che non posero tempo in mezzo a ripristinare l'impresa civica, come risveglio emblematico dell' autonomia municipale, fu senza dubbio Aversa; portata dalla costanza delle tradizioni, dalla medesimezza delle lotte passate e succedentisi come per ineluttabile fato, a riprendere l'antico suo stemma del gallo pugnace, perfezionandolo con un motto che rendesse completa l'impresa, integrandone il significato 1). Il **non decipit somnus** fu l'epigrafe illustrativa di questa ripristinata arme di Aversa, e venne in difetto di pubbliche scritture, perite ne' reiterati incendî e saccheggi della città e de' suoi archivî, avventurosamente fino a noi tramandata dal lodato **Pietrasanta** 2), che, però, la registra tra le gentilizie e l'attribuisce a un Francesco Mandolo con queste parole: "Franciscus Mandolus gallo avi " adscripsit non decipit somnus, professus peraeque vigilem se futurum ad praelia et " victorias „ che va rettificato in Manzolo, antenato di Giorgio, il quale fu Vescovo di Aversa.

Ben vero è il gallo che il sonno non inganna, che sta saldamente ritto sulle zampe agguerrite di lungo sprone con la cresta eretta come in atto di battere le ali e far sentire il suo canto di risveglio, e la coda maestosa ricca di penne iridescenti, mostrasi superbo della sua forza, e par che si frapponga, come ad arbitro della pace e della sicurezza tra l' alta montagna partita in due, che imperfettamente rappresenta il Vesuvio ed il Monte di Somma, visti dalla campagna tra Aversa e Capua



1) Il **Polito** insegna al proposito: che l'interpretazione dell' impresa deve trarsi dalla figura non solo, ma dal paragone di essa col motto " comparatione unius lemmatis et unius corporis figurati „ **Ercole Tasso** specifica che " l' impresa deve constare della figura naturale od artificiale e della leggenda, che a vicenda ne spieghino l'occulto significato. „

2) Opera citata, pag. 281.

configurata da caseggiati rurali con fenili e piantagioni. A Francesco Manzolo, se non può, quindi, attribuirsi il vanto d' inventore dell' Impresa, dovrà darsi a giusto titolo quello di averla a noi conservata col prenderla ad arme gentilizia, se non per occulto consiglio, certo per nobile e tramandato sentimento di cavalleria.

Francesco Manzolo visse all' epoca di Lucrezia Scaglione, la bellissima dama aversana, già vedova di Paolo Carafa signor di Gricignano, sestogenito del Duca Alberigo, e due volte suocera del Conte di Pacentro Raimondo Orsino, quando meritò gli elogi del Marchese del Vasto e dello stesso Carlo V, quantunque ella già inclinasse al tramonto. Non è temerario opinare che il Manzolo abbia fatto parte di quella pleiade di gentiluomini e letterati valorosi, che al pari di Luigi Tansillo, di Mario di Leo, di Berardino Rota, di Costantino Castriota Scanderbech, del Pino, del Capaneo ed altri, si scaldarono al sole della bellezza di lei; ricca e magnanima signora, ruinata pochi anni dopo dal sacco di Aversa, e ridotta con la sua famiglia al punto di dover pegnorare agli ebrei fin l' ultimo oggetto di valore per campare la vita! Nè sarebbe fuor di costume per quell'epoca cavalleresca l' adozione ad arme propria e l'uso che il Manzolo, anche lontano da queste contrade e fuor de' ludi guerreschi e delle gaie avventure, avrebbe fatto dell' Impresa d' Aversa, di quella città, di cui ebbe a vanto di ricordare, militando nell' uno e nell' altro campo:

Le donne, i cavalier, l' armi e gli amori.

IV.

Aversa, saccheggiata nel 1495 dalle truppe di Carlo VIII, contagiata l' anno seguente dal pestifero morbo di Napoli, priva delle sue mura abbattute dall'urto degli eserciti, restò indifesa nelle continue guerre per la contrastata successione della Corona di Napoli, "disastrose per incendij, sacchi et ammoctini, „ che si vennero ripetendo per un trentennio intorno ed entro la travagliata città; ma il sacco inferto ad Aversa dalle armi francesi capitanate dal Lautrech 1), e le pestilenze precedente e successiva diedero l'ultimo crollo alla sua floridezza, e le rapirono per lunga stagione ogni risorsa.

A questo funesto momento storico l' Impresa aversana è tratta a più radicale trasformazione. Il motto non decipit somnus non poteva più rispondere al significato allegorico e segreto 2), nella mente e nell'animo perplessi del popolo aversano, che andava

1) " In articulis adiunctis ponitur: come quando fu lo sacco de Aversa nella guerra di Monsignor di Trech, il sig. Prospero Scaglione (un fratello di Lucrezia) gonfaloniere e Catapano d'Aversa perdìo gran quantità di mobili, fol. 226 „ Not.um ex Processu Leonis Follerij cum Aluisio Scaglione in S. R. C., de anno 1544. (Vol. V della Collezione de Lellis, pag. 595.)

2) **Scipione Ammirato**, riferito in latino dal **Pietrasanta**, richiede che l'Impresa resti fedele " ad significationem mentis nostrae... quae insinuet aliquantulum secreto, quod clam animus molitur. „

incontro all'esaurimento ed alla morte. E si va in cerca di altro simbolo che presenti una più forte e possente manifestazione emblematica, la quale, come dettano G. C. Capaccio ed Ercole Tasso, sia " significatio alia nobilior occulti consilij. „ Il gallo comune è trasformato in gallo serpente! L'occulto consiglio si rivela con un'immagine e similitudine espressa per paragone; sicchè, come ne insegna l'Arese, esprimà e persuada qual sia l'ardua e lodevole impresa, cui si aspira con ogni maggiore conato, e dia, come specificano il Contile ed il Donato, preclara testimonianza dell'intento forte e magnanimo emergente dalla similitudine e composizione sia naturale, sia artificiale, come detta anche il Bargagli, e quale dall'artificiale e favolosa figura del gallo basilisco chiaramente si desume.

***

Ma, prima di andare innanti nella spiegazione di quest'ultima Impresa, giova considerare, ancora per poco, in quali miserande condizioni volgevano le sorti di Aversa.

La terribile peste del settembre dell'anno 1526, che, dopo aver attaccato Napoli, si estese ed infierì in Aversa, durandovi a tutto l'anno 1528, la desolò sì fieramente, come scrive l'Anonimo Cronista Aversano nel brano edito dal **Parente** 1), che " camparono solo 18 anime ritiratesi tutte in un angolo della città, dove più facilmente potevano essere soccorse, vicino la porta di Napoli nel luogo detto lo presidio. „ Il resto della città abbandonato, e solo popolato dalla morte, i superstiti sparpagliati per le campagne, abbandonando case, masserizie, tutto, e trasferendosi in paesi anche lontani 2). Cessò il flagello, ma gli anni che si seguirono furono semenzai di nuovi malanni e forieri di miserie indescrivibili. La città stremata di abitanti, e di risorse per mancata coltura e produzione delle terre, insidiata nel suo stesso territorio e ne' possessi giurisdizionali dai suoi stessi Casali, che dall'esodo dei cittadini dal centro avevano tratto incremento e tendenza a distaccarsi dal capoluogo. Si era giunti al punto che in città non si reggesse più la giustizia, e che non più innanzi al Capitano e gonfaloniere di Aversa, come per virtù de' privilegi di Re Ferrante d'Aragona e di Ferdinando il Cattolico, ma avanti ai Magistrati della città di Napoli fossero citati e condotti per esservi giudicati i derelitti cittadini Aversani. Che più? Per mancanza di ordinato regime civico, per fiacchezza del potere regio, instabile e travagliato anche a Napoli, la città era in preda alle incursioni della soldatesca. - Ne' medesimi giorni, registra il memoriale del Costo 3), " s'abbottinarono i soldati vecchi Spagnoli per conto delle paghe e saccheggiarono Aversa. „

1) Vedi **G. Parente**. Origini e vicende di Aversa. - Napoli 1857 tom. I. doc. pag. 337.

2) Una monaca di Aversa, soror Angela Gargano, dixit: che avanti che si sacchezzasse la città d'Aversa essa testimonia con Hieronimo e Laura andò nella terra di Prata - fol. 65. Not.um ex Processu Laure Caracciole cum Thoma Gargano in S. R. C., de anno 1530. Vol. V della Collezione de Lellis pag. 762).

3) **Tomaso Costo** - Memoriale delle cose più notabili accadute nel regno di Napoli. Napoli 1618, pag. 41.

Quindi mai più urgente si era resa, come suprema riparatrice, l'invocazione della grazia del principe, per parte de la povera et aflicta cita de Aversa, prima che nuovi danni si accumulassero a quelli già divenuti irreparabili, e che si rendevano minacciosi per la integrità del suo territorio. Risalgono, difatti, al 1530 le prime e più fiere contestazioni circa i temuti ed in parte subìti smembramenti de' corpi della città d'Aversa e del suo tenimento. Queste così deplorevoli condizioni della comunità Aversana si rilevano in modo spiccato da talune delle grazie ad essa concesse da Carlo V ai 23 giugno 1536 dal Castello nuovo di Napoli. In questi capitoli, che sono tuttora inediti 1), dagli " homini de dicta cita et soi " casali anzitutto si reclama a Cesare per essere inquietati et vexati et citati in li tribunali " del sacro consiglio de Sancta clara et de la gran corte de la Vicaria ad Instantia de persune " particolare del che ad dicta cita ne risulta grandissimi affanni de spese et interesse „ si fa, quindi, menzione del sacco che aveva ridotto di nuovo la città in miserrime condizioni " perchè dicta cita et casali da dicto saccho in cqua e stata et e molto vexata et abstritta " in lo alloggiare de gente d'arme „, onde reclama ed ottiene che le siano confermati la libertà del suo commercio ed il godimento delle sue consuetudini per l'annona che il Vicerè da due anni avea proibito. Chiede, inoltre, ed ottiene " che la cita se rehabiti, se augmenti et se " faczi populosa come era primo et più che gia per le fame, pestilenzie, guerre, sacchi et ammoctini " sta in gran parte vacua et deshabitata como demonstra per le case nce sono vacue, abandonate, et ruinate, che per le pressure gia decte li alquanto facoltosi se ne sono andati et " de continuo se ne andano ad habitare in altri lochi..... supplicano humilmente V. C. M. se " degne providere et comandare che ditta cita sia ben mirata et tractata, et che " li Electi che pro tempore se ritroverando al regimento de epsa cita possano fare **Carte** " **de citatinanza** si come le fanno alcune cita de questo regno ad tucti quelli foresteri nce " vorrando venire ad habitare, quali possano et debbiano godere de tucti privilegj et prerogative che godono tucti li altri originarj de dicta cita. „

Il ricupero della giurisdizione, il riconoscimento dell' egemonia civica, con le facoltà necessarie per ripopolare la città, e chiamarvi abitanti anche di fuori, ammettendoli agli onori della cittadinanza, dischiusero alla città di Aversa un'era novella; ma non cessarono per ciò le traversie e le angustie pubbliche ed i gravi attentati all' integrità del territorio aversano, anche dopo la concessione de' Capitoli del 1536.

Lo stesso Carlo V, per far fronte ai bisogni sempre più stringenti dell'Erario stremato dalle lunghe guerre, permise qualche tempo dopo (1540) che il Casale di Giugliano d'Aversa

1) La trascrizione di essi dal diploma originale in pergamena spedito in forma Regie Cancellarie e munito della firma autografa del Re " **Yo el Rey** „ era stata da più tempo preparata per essere inserita in uno de' fascicoli dell' Archivio Storico Campano tra gli altri documenti del Codice Municipale Aversano, di cui nel 1889 iniziai la stampa. Oggi mi piace prender occasione di questo studio sull'arme di Aversa - cui mi sono volentieri accinto per patriottico impulso venutomi dall' on. Pietro Rosano - per dare ai lettori di questa splendida **Raccolta in Omaggio al Cimarosa** la primizia de' detti Capitoli, che troveranno posto qui in appendice.

fosse venduto a Cosmo Pinelli. Cinque anni appresso venne agitandosi innanti al Consiglio Collaterale un gravissimo e strepitoso litigio tra la città di Aversa e quella di Pozzuoli circa la pertinenza del Monte di Cuma e luoghi finitimi, tra questi i possedimenti, anche oggi ben noti, della Gaveta e dello Passo del Monte. Nello stesso anno 1545, vertendo giudizio tra la limitrofa terra di Caivano ed un cittadino napoletano, si giunse perfino a pretendere che si fosse dichiarata dal magistrato la promiscuità e confusione di tutto il territorio tra Napoli ed Aversa 1).

Occorreva, per far fronte alla grande iattura, risolversi, tuttodì, ad invocare dal Principe nuove grazie e conferme di privilegi, e tener alto lo spirito pubblico, richiamandolo ad un trasformato " simbolo eroico ,,, che già da più lustri appariva in opere d'arte e documenti civici.

***



Il basilisco 2), questo favoloso re de' serpenti, che gli Egizî chiamavano ureo 2), ed i Greci basilisco per l'attributo regio che in esso si riconosceva su' rettili, è rappresentato con varietà di forma e di grandezza; ma va sempre fregiato d'un diadema sul capo, come dagli obelischi e da altri monumenti egizî si ritrae, e nelle monete di Antonio Augusto, e non altrove meglio che nella tavola egiziana di bronzo del Bembo, al dire del Valeriano 4).

Col basilisco vollero gli antichi simboleggiare il secolo, ovvero l'eternità,

1) Due secoli appresso, le controversie non erano cessate, dando luogo ad infinite questioni giurisdizionali, svolte magistralmente in voluminose Allegazioni storico-legali; di cui quelle assai pregevoli del Franchi e del Peccheneda sono sfuggite all'obblio e si conservano nella Biblioteca del Museo Campano.

2) Zoologicamente il basilisco costituisce un genere di rettili sauri appartenente alla famiglia degli iguanii, notevoli o per la cresta a pinna elevata o per un sacco membranoso all'occipite che l'animale può dilatare o vuotare secondo il bisogno per respirare nell'acqua. Due sono le specie più note:. il basiliscus mitratus che ha la membrana a sacco, ed il basiliscus amboinensis dalla cresta a pinna (illustrati l'uno e l'altro dal Daudin). Il primo è indigeno della Guiana e delle parti tropiche dell' America meridionale, il secondo abitante dell'Isola Amboina, donde ha tratto il nome, e dell'Arcipelago indiano.

3) Come lo appella **Nicandro** ne' suoi versi così tradotti:

Piccolo ti parrà ma 'l più eccellente,
È Re de gli animai, che van serpendo
Col corpo biondo, e bello oltra misura.

4) **Pierio Valeriano**. Lib. IX del serpente, op. cit. pag. 181.

ritenendo che nol si potesse uccidere, e riconoscendogli la forza irresistibile, sicchè il suo fischio mettesse in fuga tutti gli altri serpi 1), e gli stessi uccelli al solo suo fiuto od appena alla sua vista si morissero, come narrano Oro Niliaco ed Archelao in Eliano.

Invero, secondo Plutarco, gli Egizî ritenevano che Giove, ossia Iddio - o la mente, come interpreta Paolo - è fiato, ovvero spirito; e poichè, secondo la favolosa tradizione, nessun altro animale aveva maggior fiato, nè più veemente del basilisco, ad esso andava attribuito il simbolo della divinità.

Del basilisco fanno menzione quasi tutti gli antichi storici e naturalisti: Dioscoride, Galeno, Solino, Eliano, Avicenna, Grevino e lo Scaligero, tra' più noti. Plinio, amante delle favole, ne fa più volte particolare ricordo (lib. VIII e XIX c. 21 e 4), affermando che i maghi celebravano l' efficacia del suo sangue per antidoto contro i più potenti veleni.

Il solo Aristotile nulla dice della meravigliosa potenza attribuita al basilisco, ma il più celebre de' suoi comentatori, Alberto Magno 2), che ne tratta singolarmente, deve credersi abbia avuto per le mani alcuni de' libri di quel filosofo, non giunti fino a noi; offrendoci nei suoi Comentarî 3) sopra la storia degli animali, particolari e supplementi così curiosi, da far ciò fondatamente argomentare 4).

Ed a proposito del basilisco, è proprio dal Comentario d'Alberto Magno che vien fuori un'altra favolosa specie di quest'animale, che la fantasia degli antichi affermava venisse prodotta dalle uova fecondate da galli giunti ad età decrepita, ova centonina, covate da botte e serpenti. La gallina, e se ne conserva la tradizione nel volgo, prima di far l'uovo destinato poi a schiudere il basilisco, canta come canta il gallo; donde l'altra fantasiosa

---

1) Nè penso troverai terrestre fiera,
Che rassembrar lo possa al fischio, quando
Se n' esce fuori a pascolar pe' campi.
(lo stesso **Nicandro**)

2) **Alberto Magno** (Albertus Grotus, Theutonicus o de Colonia) nacque nella Svevia, a Lavingen, verso il 1200 dai Conti di Bollistaedt. Studiò a Pavia, e nel 1221 entrò nell'Ordine di S. Domenico; quindi passò a commentare Aristotile nell'Università di Parigi con grande fortuna, specialmente per i libri sulla fisica. Nel 1254 fu eletto provinciale de' Domenicani in Colonia ed ivi accrebbe la sua fama di scienziato, non solamente come aristotelico per eccellenza, ma perchè versatissimo nella meccanica e nelle cognizioni degli Arabi e de' Rabbini, sicchè per molti tenne fama di mago. Nel 1260 eletto vescovo di Ratisbona, dopo tre anni vi rinunziò, e dopo aver preso parte nel 1274 al Concilio generale di Lione, morì nella stessa città di Colonia nell'età d'anni 87. Ebbe a discepolo S. Tommaso d'Aquino, il quale in Colonia, dove Alberto aveva costruito un meraviglioso automa dotato di movimento e di parola, ritenendolo - la prima volta che lo vide - un'opera diabolica, lo spezzò a colpi di bastone con grande risentimento del maestro, che col rifarlo gli addimostrò essere invece un prodigio di arte meccanica.

3) Opus de animalibus, edito a Roma nel 1478 ed a Mantova nel 1479.

4) Ai tempi nostri, il Cavalier **Luigi Bossi** scrisse a lungo del basilisco; ma non mi è riuscito finora avere sott' occhi l' importante monografia.

versione che fosse proprio il gallo decrepito a far l'uovo (!), come registra il più volte citato Valeriano 1), ma con ragionevole incredulità.

È proprio questa forma di basilisco, cioè di gallo ritto in piedi con l'estremo delle ali e la coda di serpente, che vedesi universalmente riconosciuta come arme della città d'Aversa, un secolo dopo i Capitoli ad essa elargiti da Carlo V. - Venne riportata dal **Beltrano** nella sua Descrizione del Regno di Napoli 2) in siffatta guisa:

Arme della Città d'Aversa



Questo basilisco derivato dal gallo non è punto simbolo di miseria e di distruzione, e tanto meno la concentrazione de' malanni, o l'immagine pestifera d'ogni vizio, come parve a taluno di assumere, nè il serpente velenoso ed asfissiante, di cui nella Scrittura al salmo XCI, 13, e pel quale fu proclamato, come a trionfo della fede invitta:

Super aspidem et basiliscum ambulabis.

Il **Beltrano**, a prescindere dal difetto di critica, che sovente emerge nella ricerca delle origini de' Comuni da lui illustrati, fu il più fedele interprete e riproduttore di quanto, in fatto d'imprese o di stemmi, gli veniva comunicato dalle Città, che descriveva. È, quindi, assodato che da circa tre secoli l'arme civica d'Aversa sia stata, non più il gallo, bensì il gallo basilisco. Ma anche prima, sin dal 1468, venne così riprodotta nel duomo aversano a piè d'un notevole quadro dell'**Arcuccio**, rappresentante il martirio di S. Sebastiano. Figura nuovamente così in un Atto di concordia del 25 aprile 1508 per la tutela della libertà e giurisdizione municipale: opera et industria nonnullorum civium qui Rem Communem salvam esse voluerunt, post multas rerum conversiones, Aversana Civitas sui pubblici Juris libertatem dignitatemque recognovit et conservavit, come appare in fronte ad un importante Codice sincrono in pergamena tuttora esistente nell'Archivio della Città; donde fu, di recente, ricavato il disegno del nuovo gonfalone civico.

Moltissimo si celò nella nuova Impresa! Si volle alludere a quella forza irresistibile, di ordine superiore, che presiedeva ai fati di Aversa. Quel certo che di parentela con gli Dei, simboleggiato dalla trasformazione del Gallo in Basilisco, è la regia protezione venuta alla città di Aversa dal βασιλευς Carlo V, da quel potentissimo imperatore ne' cui Stati non tramontava il Sole, e che avea potuto e saputo vincere il Papa ed i Francesi, il quale ad essa concedeva con i nuovi Capitoli del 1536 tutto quanto era indispensabile a restaurarne la

1) " Quel che poi dice Alberto dell'ovo del gallo posto sotto il letame, che d'indi ne nasce il basilisco e la sua figura sia del tutto simile al gallo con la coda, però, di serpe, giudicano huomini dotti essere cosa favolosa. „

2) La prima edizione fu edita a Napoli nel 1640 ad istanza di Pietro Parrino.

fortuna dopo la desolazione della peste e i danni infiniti delle guerre " così, come il simbolico " basilisco dell'antichità arrecava la grazia del Principe, il dono de' beneficî ed il rimedio al " danno dei mali, „ per ripetere le stesse parole del Valeriano.

Il singolare privilegio concesso agli Eletti di Aversa di rilasciare Carte di cittadinanza, con tutti i diritti e privilegi ad essa inerenti, segnando, come abbiam detto, la nuova era di Aversa, dava nuovo fulcro all'Impresa nuovissima. In piè di dette carte di cittadinanza non doveva e poteva più mancare il suggello con l'arme della Città, e fu questa volta quella del Basilisco, come arme " dimandante, „ intesa, cioè, a denotare la recuperata prosperità ed autonomia aversana per la grazia dell' invittissimo Carlo V elargitore de' novissimi Capitoli, supremo restauratore delle antiche sue libertà municipali e giurisdizionali, e per le altre grazie continuate alla nobile città dai successori di Cesare.

Epperò di questa, come d' ogni altra impresa, può ripetersi col sommo Torquato Tasso " la espressione del deliberato consiglio che la ideò non potrà mai essere o ritenersi defi- " ciente o indecorosa; ma sempre e intrinsecamente diretta solo a rimuovere, quali che fos- " sero, le future difficoltà, al conseguimento dell'onore, della gloria e della fama. „ Onde non si saprebbe intendere, nè ammettere l' adozione d' un' impresa, in cui trovasse posto un simbolo malefico, indecoroso, o nefasto. Questa norma costante e questo criterio indefettibile nell' arte di comporre le armi così gentilizie che civiche, debbono servire di guida all' interpretazione di qualunque impresa, e meritano specialmente d' essere tenuti presenti in quest' ultima trasformazione dello stemma Aversano.

Imperocchè nei tempi più a noi vicini malamente si stimò, da taluni, di ravvisare nell' arme del gallo basilisco, una nè bella, nè dignitosa, nè lodevole rappresentazione del popolo e della Comunità di Aversa. Deve a quest' erronea credenza attribuirsi, se in alcuni codici e manoscritti - e per successive inconscie imitazioni e ripetizioni anche in opere recentissime - siasi riprodotto, invece del basilisco il gallo nero gallinaceo dalla cresta e dalle barbe in rosso, il tutto al naturale, in campo d'oro indicante le bionde spighe e la fertilità e ricchezza del suolo aversano 1).

L'impresa della città di Aversa, nel modo come fu ideata e trasformata dall' illuminato consiglio e dalla mente di quel valentuomo, che alla civica rappresentanza fece accettare le sue vedute 2), si propose l' intento di perpetuare con occulta allegoria - che non potesse

1) Basterà, tra gli altri, riportarsi al Dizionario corografico illustrato dell'Italia, edito dal Vallardi a Milano nel 1866, sotto la direzione del Prof. **Amato Amati** e col concorso di tutt'i sindaci del regno. A pag. 508 del vol. 1, fig. 103, l'arme della città d'Aversa è riportata come sopra, e quale vedesi, per memoria storica, anche riprodotta innanti la prima pagina di questo studio.

2) Una tradizione circa l' auctor symboli raccolsi, alcuni anni or sono, dal defunto canonico **Paolo Pagliuca**, dotto cultore di cose storiche ed archivistiche aversane a). Egli riteneva che l' arme d' Aversa fosse stata tratta alla più nobile significazione e rievocata per opera di **Luca Prassicio**, valoroso filosofo e letterato aversano contemporaneo del celebre Agostino Nifo, col quale disputò egregiamente intorno

a) Collaborò all' Archivio Storico Campano. Vedi Vol. II, parte prima, pag. 115. Caserta 1893.

eccitare la gelosia delle limitrofe e più potenti città di Napoli e di Capua - la memoria delle grazie del Principe, dell'afflato quasi divino di migliori sorti e del munificente dono dei beneficî onde gli Egizî elevavano al basilisco ne' loro tempî la statua di oro; conseguiti, dopo infiniti rovesci di fortuna, dalla volontà irresistibile di Cesare e de' suoi reali successori, e che, all'ombra dell'eroico simbolo, Aversa si riprometteva di godere in futuro.

L'innesto del gallo col basilisco fu posto, quindi, a denotare la fine dello stato di decadenza della " povera ed afflitta città di Aversa, „ dal quale essa si venne risollevando con le riacquistate libertà municipali:

Qui super ingesta jacuit basiliscus harena
Invictum liber protulit ille caput.

E poichè il primo e più antico simbolo del popolo aversano - il gallo - è generico della Campania e della gente normanna, oltre ad esserne stato l'uso semplicemente indicato dalla tradizione, mentre il secondo, cioè il gallo basilisco, è specifico in rapporto agli avvenimenti storici, che menarono al risorgimento della città e simboleggiarono la ricuperata sua indipendenza per la inesauribile grazia sovrana, ed è acquisito autenticamente per possesso pubblico di più secoli, merita questo a preferenza di essere conservato come arme della città di Aversa; onde, in ultimo, sarebbe desiderabile che nella stessa guisa e forma, siccome piacque riprodurla al posto d'onore in fronte a questo volume, venisse riconfermata e riconosciuta dalla Consulta Araldica del Regno.

In attesa di tale riconoscimento, bene a ragione la civica rappresentanza aversana volle riprodotta, lo scorso anno, e illustrata con la relativa epigrafe, l'impresa del gallo basilisco

---

all'immortalità dell'anima ed alla preminenza delle lettere sulle armi a). Il Prassicio, oltre questi due trattati editi, come afferma il Tafuri b), nel 1520 in Aversa, compose anche un'opera di storia patria De Antiquitate, nobilitate et situ, aere, amaenitate et fertilitate Civitatis Aversae, menzionata dal Toppi c), che ne riportò anche il seguente distico encomiastico:

Prassicii felix, felix Aversa, dedisti
Famam illi aeternam, nomen et ipse tibi.

Ma l'opera restò manoscritta, come opina il Giustiniani d), e non giunse fino a noi, forse andata smarrita nel sacco dato alla città dalle armi del Lotrecco. Il Pagliuca affermava, per giovanile tradizione ch'era l'eco di più remoti ricordi, che il lodato Prassicio avesse nel capitolo de nobilitate descritto ed illustrato l'arme della città di Aversa.

a) Un **Paolo Prassicio** si trova canonico della Cattedrale nel 1487, e fu accademico pontaniano.

b) **Giov. Berardino Tafuri**. Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli. Tomo III, parte 1, pagine 309-310. Napoli 1750.

c) **Nicolò Toppi**. Biblioteca Napoletana. Napoli 1678, pag. 325 e 354.

d) **Lorenzo Giustiniani**. Dizionario istorico del Regno di Napoli. Napoli 1797, Vol. II, articolo **Aversa**.

sul nuovo e splendido gonfalone municipale, intorno al quale si raccolse e condusse a Maddaloni per la solenne inaugurazione del monumento eretto ai prodi caduti presso i ponti della Valle nell'epica battaglia del 1.° Ottobre 1860.

Vairano Patenora, 1 Ottobre 1900.

Angelo Broccoli

Capitoli della Città di Aversa

(1536)

CAROLUS Divina favente clementia Romanorum Imperator semper augustus Rex Germanie etc. IOANNA eius mater et idem Carolus Dei Gratia Reges castelle aragonum utriusque Sicilie hierusalem ungarie Dalmatie Croatie Navarre Granate Toleti Valentie Galletie Maioricarum hispalis (sic) Sardinie Cordube Corsice Murtie Giennis Algarbij algezire Gibraltaris Insularum canarie Indiarumque Insularum, et terre firme Maris occeani (sic) Archiduces austrie Duces burgundie et brabantie comites barchinone flandrie Tirolis, etc. Domini Viscaye et moline Duces Athenarum et neopatrie comites rossilionis et ceritanie marchiones oristanni et Gotiani: Universis et singulis presentium seriem inspecturis tam presentibus quam futuris. Nihil enim magis Decet Reges et Principes nullumque regnandi vinculum firmius et gratius, neque quod ab omnibus magis probetur quam munificentia et liberalitas ac gratitudinis exercitium in eos maxime qui de regibus benemeriti sunt: Sane pro parte universitatis et hominum civitatis nostre Averse fidelium nostrorum dilectorum fuerunt Majestati nostre exhibita et presentata nonnulla capitula et Supplicationes que et quas decretari iussimus, et mandavimus prout in calce uniuscuiusque capitulorum predictorum et Supplicationum continetur quorum quidem capitulorum et supplicationum ut supra et decretationum in eis appositarum tenor sequitur et est talis videlicet: Gratie che ad vostra Cesarea et catholica Maesta humilmente se supplicano per parte de la povera et afflicta cita de Aversa. Im primis acteso li homini de dicta cita et de soi casali sono de continuo inquietati et vexati in le prime instantie de le cause occorreno: et sono citati in li tribunali del sacro consiglio de Sancta clara et de la gran corte de la vicaria ad Instantia de persune particulare del che ad dicta cita ne resulta grandissimi affanni de spese et interesse supplicano vostra cesarea Maesta se degne concedere a li homini de dicta cita et de soi casali et a li habitanti in epsi che in prima instantia tanto in cause civile como criminale et mixte ad Instantia de qualsivoglia persona quantumcumque privilegiata (fol. 1. t.°) et signanter de Napoli non possano esserno citati ne constretti in altro tribunale che del capitanio de vostra Cesarea Maesta in dicta cita et che tutte le cause forte incohate in li dicti tribunali de Napoli tanto civile como criminale et mixte una con le persune forte carcerate. Se debiano una con li processi fatti, remittere al dicto capitanio Iuxta la forma de li privilegij ad dicta Cita concessi et confirmati per li Serenissimi Ri precessori de Vostra Cesarea Maesta et presertim de la felice memoria de Re ferrante primo: quali per la pragmatica concessa per la gloriosa memoria del Re catholico avo de Vostra Cesarea Maesta foro stabiliti et confirmati: Et che Vostra Cesarea Maesta se degne

confirmarli, et quatenus opus est de novo concederli Et quod habeantur pro expressis ac si tenor eorum presentibus esset insertus. PLACET quod non extrahantur in primis causis quo ad privilegiatos vero fiat Iustitia. Item perche dicta cita et casali da dicto saccho in cqua e stata et e molto vexata et abstritta in lo allogiare de gente darme: et ad darle specialmente nel anno presente loro vittuaglie ad molto meno prezo de quello comonemente ha valuto tra li citatini de epsa et li homini de dicti Casali con lloro non poco damno et interesse, cioè, Il grano ad tre carlinj che ha valuto et vale ad quattro et ad cinque et a piu lo thomolo, Et lo orgio ad decesepte grana, che ha valuto et vale ad tre carlinj et mezo et ad quattro et la bocte del vino ad quattro ducati che ha valuto ad septe ad otto et ogne altra cosa ad molto meno prezo che tra dicti citatini et casali vale, cosa novissima, et mai piu facta in dicta cita, et contro la forma de llor privilegij et de ogne licito et Iusto vivere: Supplicano per tanto Vostra Cesarea Maesta se degne providere che dicta cita, et casali non debbiano allogiare gendarme ne Infantarie ne altrj conforme a lloro privilegij ne da cqua avante siano astritti ad vendere llor vittuaglie, vini et pullami et laltre cose per vita d'homo ne l'altre loro Industrie: se non a li prezi che comonemente valeno tra lloro: Et se degne confirmare dicti privilegij (fol. 2) et quatenus opus est de novo concederli ad dicta cita et Casali et quod tenor eorum habeatur pro expresso ac si presentibus esset insertus. Illustris Vicerex provideat quod vendantur militibus et regie curie victualia eo pretio quo singulis ebdomadis comuniter valebit in dicta civitate: Item perche dicta cita non tene tracto per niuna parte del mundo et absolutamente se adiuta con le recolte de soi frutti et vittuaglie et se sole prestare denari ad orgij quatto et sei mesi misi avante dicte recolte alli poveri villani, si como la Regia corte ne li tempi passati solea fare accio se aiutano ad comprar bovi et altre cose necessarie a la gricoltura che daltro modo se ne pateria summamente et bona parte de le possessiune restarriano inculte: Et li lavoratori de poi alla recolta ne donano ad soi creditori tanti orgi al preczio che de poi se declara a la voce che per li eletti de dicta cita con exactissimo examine et consideratione se da, Poi nel mese de Iulio proximo sequente alla quale anche se reporta tucta questa provintia de terra de lavore: Et perche da dui anni in cqua per lo Illustre Vice Re pretextu che in dicta Citta et Casali se faceano magaczeni e stato con banni penali interdicto dicta forma de vivere, et non solo de li orgi ma de grani de che se ne ha causato et causa non poco interesse et giactura a la dicta cita et casali. Si per li dicti villani non havernose possuto aiutare in lloro bisogni nel modo gia detto como soleano: si anche la dicta Citta per non haverse possuto reponere le vittuaglie como se costumava se sono disperse ad furia in altre parte fora de dicta cita et casali como e notorio Per tanto supplicano humilmente Vostra Cesarea Maesta se degne providere et Comandare che dicta negociatione et forma de vivere resti como sempre e stato solito et consueto da che dicta cita fo edificata Illustris Vicerex provideat quod comertium sit liberum, Et e contra non fiat fraus: Item perche quasi ogn'anno dicta cita et casali, et sempre in (fol. 2. t.°) li piu utili ed importanti tempi del anno, come e de lo seminare de la recolta de biada et del vendemiare de che ad dicta cita et casali resulta grandissimo damno, et incomodo, sono comandati con lloro carri et bovi ad condurre lignami de galere in Napoli de quali se se ne facessero tucte galere Vostra Cesarea Maesta ne haveria quasi un numero Infinito, et alle volte sono anche astritti ad condurli fora del distritto de dicta cita che competerria ad altre Universitate: Et de poi poche volte sono paghati de quello la regia corte le constituisce. Per tanto

humilmente supplicano Vostra Cesarea Maesta se degne providere et comandare, che dicta cita et casali non siano vexati in condure se non quella rata li competerria de legnami da li boschi del distritto de dicta Cita et non fare che verdateramente haveranno ad servire per lo fare de dicte galere et non per altro uso: Et che la portatura le sia paghata como la Regia corte ha constituito et constumato sempre. PLACET quod non compellantur conducere ligna nisi pro servitio regie Curie, et in hoc non Graventur ultra modum debitum et portionem sibi contingentem, et solvatur eis salarium Iuxta ordinem Datum per regiam Curiam: Item humilmente supplicano Vostra Cesarea Maesta se degne providere et comandare che dicta cita et casali et lloro habitanti non siano da cqua avante abstritti con lloro carri et bovi et bestie de vectura ad condure vittuaglie feni paglie legne ne altra cosa de uso ne de tratto in Napoli ne in altro loco ad comandamento si come mai li foro, excepto da pochissimo tempo in cqua, ma che stia ad arbitrio et volunta mera de chi ce vorra andare et che alli tali le siano paghate le portature como comonemente se usa tra li homini de dicta Cita et Casali: Ne che li boschi patronati et comuni de dicta cita et casali siano tagliati per qualsivoglia uso etiam ad petitione de qualsivoglia persona quantumcumque privilegiata, excepto (fol. 3), per lo fare de dicte galere: si non con expressa volunta et contentamento de dicti patroni conforme al loro antiquo uso et privilegij, et che vostra Cesarea Maesta se degne confirmarle et quatenus opus est de novo concederli ad dicta cita et casali et quod habeantur pro expressis ac si tenor eorum de verbo ad verbum presentibus esset insertus: PLACET ut in proxima decretatione, quo vero ad confirmationem visis privilegijs providebitur: Item acteso accade al spesso deputarnosi commissarij compagnie de balestreri et altre persone paghate da la regia corte, ad exeguirno lor commissiuni et ordini per varij lochi de lo regno: Et in arrivando in dicta cita in virtu de lloro patente voleno stantie, strame et letti gratis et senza pagamento alcuno con affruenta et interesse de dicta cita et contra la forma de lloro privilegij. Per tanto humilmente supplicano Vostra Cesarea Maesta se degne providere et comandare che dicti commissarij compagnie et altre persone per dicta Regia Corte deputandi che in dicta cita arrivassero, debbiano allogiare in li lochi soliti et consueti al loro dispese Iuxta la forma de dicti llor privilegij et quelli se degne confirmare, et quatenus opus est de novo concedere ad dicta cita et casali. PLACET nisi fuerit pro servitio regio et cum commissione patenti. Item ad tal dicta cita in servitio de nostro signor Dio et de Vostra Cesarea Maesta se rehabiti se augmenti et se faczi populosa como era primo et piu, che gia per la fame pestilentie guerre sacchi et ammoctini sta in gran parte vacua et deshabitata, como se demonstra per le case nce sono vacue abandonate, et ruinate che per le pressure gia decte li alquanto facoltosi se ne sono andati et de continuo se ne andano ad habitare in altri lochi: supplicano humilmente Vostra Cesarea Maesta se degne providere et comandare che dicta cita sia ben mirata et tractata et che li Electi che pro tempore se ritroverando al regimento de epsa cita possano fare carte de citatinanza si come le fanno alcune cita de quisto regno ad tucti quilli foresteri nce vorrando venire ad habitare: Quali possano et debbiano godere de tucti (fol. 3. t.°) privilegij et prerogative che godeno tucti li altri originarij de dicta cita. Placet citra preiuditium regie curie. Item perche li baglivj seu affictaturi de la bagliva de dicta Cita per esserno generalmente persone basce povere et de non multo bona coscientia de continuo abusano de tal officio et assicurano seu affidano quanto bestiame possono: primo che habbiano dannificato o, in denari contanti o, vero

in tanti orgi, seu grani ad pagare alla ricolta per lo che li patruni del bestiame affidato lo lassano poi allabandono vaghare per le possessiune et lochi cultivati: ad non poco danno et interesse de patruni Et piu Indefferentemente donde non hanno assicurato senza che consti de danno ad simplice querela de parte fanno de continente despignare li accusati contra ogne forma de Iustitia: Perche non se deve Incomenzare ab exequtione nisi prius causa cognita. Et dicti accusati, o, siano culpati o, no per non perderno il pigno, o, se componghono et pagano la pena, o, vero lo lassano scorrere et perdere, Et subito che uno, e, condemnato passato lo diluculo vespertino, non voleno dicti baglivi se possa piu levare de condamno contra ogne Iustitia et consuetudine etiam de la gran corte de la vicaria: Quale non solo in cause civile ma criminale, il condemnato se po fin alla meza notte sequente levare de condamno, per lo che humilmente supplicano Vostra Cesarea Maesta se degne provvidere et comandare che dicti baglivi non debbiano ne possano essere si non persone de bona vita et fama Et che non debiano ne possano affidare ne componere primo chel danno sia facto, ne possano despignare ne fare exequtione, primo che la causa sia cognosciuta, et in tali casu quoniam in potere lloro fossere animali intercepti donando li patroni pregiaria idonea de Iudicata solvendo siano tenuti dicti baglivi pigliare dicta pregiaria, et de continente relassare senza pagamento alcuno dicti animali: Placet quod non debeant affidare nec componere ante dannum datum in reliquis vero non fiant exequutiones nisi prout hactenus Iuste fieri consueverunt. Item actento in la dicta Cita, sono de molti gentilhomini et honorati citatini apti al bon regimento (fol. 4.) et governo de populi et al exercitio de qualsivoglialtri officij, et da molti anni in cqua con llor non poco affruenta non se ne ha tenuto ne se ne tene memoria alcuna: et si per l'honore come per emplearnose in servitio de Vostra Cesarea Maesta humilmente dicta Cita la supplica se digne comandare che dicti gentilhomini et citatini ne siano annuatim provisti alcuni de li officij demaniali de dicto regno et de li altri che occurrerando. Illustris Vicerex in provisione offitiorum habeat memoriam illorum: Supplicaverunt propterea Maiestati nostre ut preinserta capitula et supplicationes omniaque et singula in eis contenta iuxta dictas decretationes in pede uniuscuiusque ipsorum appositas confirmare ratificare laudare et approbare ac jn privilegij formam reduci mandare benignius dignaremur: Nos itaque volentes dictas gratias per nos concessas esse firmas et stabiles, et eas et earum tenorem debere exequi juxta Illorum continentiam et tenorem. Tenore igitur presentium nostra ex certa scientia motu quidem proprio, et ex gratia spetiali preinserta Capitula et supplicationes in formam privilegij ut supra reductas et reducta, ac omnia et singula in eis contenta iuxta tenorem supradictarum decretationum In pede uniuscuiusque Ipsorum ut supra appositarum confirmamus, laudamus et approbamus nostreque auctoritatis et potestatis munimine et presidio roboramus et conmunimus. Volentes et decernentes expresse de eadem scientia certa nostra, quod dicta capitula et supplicationes cum dictis decretationibus sint dictis Universitati et hominibus dicte Civitatis averse firme Stabiles et reales Stabilia firma et realia et fructuosa, Illisque potiantur et gaudeant Iusta eorum seriem et tenorem inconcusse et Indeminute sine aliqua contradictione et obstaculo nullumque in Iuditijs nec extra sentiant diminutionis incomodum dubietatis obiectum aut noxe Detrimentum sed in suo semper robore et firmitate persistant. Illustrissimo propterea Philippo Asturiarum et Gerunde Principi filio (fol. 4.) t. primogenito nepotique nostro carissimo et in omnibus regnis et dominijs nostris Deo propitio immediato heredi et Legitimo successori Intentum aperientes nostrum

sub paterne aviteque benedictionis obtentu Dicimus eumque rogamus: Illustribus quoque spectabilibus Magnificis et dilectis consiliarijs nostris Viceregi locumtenenti et capitaneo nostro generali, Magno Camerario, Prothonotario Magistro Iustitiario, eorumque locotenentibus presidentibus et rationalibus camere nostre Sumarie, Regenti et Iudicibus magne Curiae Vicarie, Scribis portionum Thesaurario generali seu id ufficium regenti, ceterisque demum universis et singulis officialibus et subditis nostris maioribus et minoribus quocumque nomine nuncupatis officio titulo et auctoritate fungentibus ad quos spectabit Dicimus et districte precipiendo mandamus ut omnia et singula desuper contenta predicte unjversitati et hominibus teneant firmiter et observent, observarique faciant per quos decet Iuxta presentium seriem pleniorem: Contrarium minime tentaturi aut tentari permissuri. Si dictus Illustrissimus princeps nobis morem gerere cupit, ceteri vero gratiam nostram charam habent ac penam ducatorum duorum mille cupiunt evitare. In cuius rei testimonium presentes fieri iussimus nostro magistro negotiorum Sicilie citra farum regni Sigillo Inpendenti munitum. Datum In castello nostro novo Neapoli Die XXij mensis Martij anno a nativitate Domini Millesimo Quingentesimo Trigesimo sexto: Imperij nostri sextodecimo: Regnorum autem nostrorum - videlicet regine castelle legionis Granate etc. anno XXXiij - Navarre vicesimo tertio Aragonum utriusque Sicilie hierusalem et aliorum vicesimo primo. Regis vero omnium vigesimo primo:

(Yo el Rey)

Vidit Perectius pro prothonotario et magistro camerario.

Sacra Cesarea et Catholica Maiestasdiman at mihi Alphonso Iaqui.d

Vidit Maius Vicus.
Vidit Alfonsus Sanchez Generalis Thesaurarius.

Vidit figueroa Regens
In privilegiorum primo fol. LXXij t.°

Solvat ducatos duos tarenos duos
Lobera tax.or

Capitoli de la Cita di Aversa



Lied.

Adagio

Ignaz Brüll, Wien, 20. Mai 1900

Ignazio Brüll Vienna

Cimarosa

O Cimarosa, il tuo fiorito nome
quale desta nel cor dolce concento!
Un melodico fiume scorre lento,
e mite, e un poco lezïoso, come
eco del tuo remoto settecento.

Sa quelle note un organetto antico,
e le canta con tenui voci d'oro,
quando leggera con la mano sfioro
del congegno metallico l'intrico,
ed ei freme nel palpito sonoro.

Io l'ascolto, e le ciglia chiudo, e penso
ad epoche lontane impallidite;
passare vedo allor, per vie romite,
fila di bianche larve, e provo il senso
di rivivere in una mille vite!

Cento, aprile 1900.

Bruna

La musica sta nella natura come i fiori, i profumi, i colori, gli zefiri, il vento e gli uragani.

La musica è la voce delle anime, e partecipa a tutte le variazioni della terra, dal sorriso dei prati, dal rumore delle cascate, dal fragore del tuono e del fulmine, sino alla tristezza delle tenebre notturne.

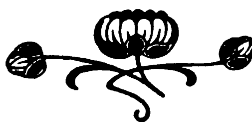
La viola mammola prelude alle delizie della primavera, agli amori e ai sorrìsi della vita, ai canti degli uccelli, allo splendore degli insetti e delle farfalle.

Dopo la viola fioriscono le camelie, superbe ma inodore, le rose splendide e profumate, i garofani olezzanti, e le magnolie dalle esalazioni inebrianti, e sempre più in alto fino alle palme sublimi, che sfidano gli uragani.

Domenico Cimarosa rappresenta nella musica la viola mammola, che annunzia la primavera col colore del cielo, e il profumo della modestia, e rasserena e rallegra la vita.

Villa Saltore (Treviso), 10 Maggio 1900.

Antonio Caccianiga



Illustrissimo Sig. Presidente,

Sono molto grato alla S. V. dell'onore, che mi fa, invitandomi a mandare qualche cosa di mio in un Album da pubblicare in onore di Cimarosa. Ammiratore di questo grande Maestro, vanto di Aversa, non mi sento però in grado di scrivere qualche cosa che sia veramente degna di Lui. Mi contenterò quindi di mandarle una mia vecchia pubblicazione, attinente alla musica e che si può riguardare come esaurita; perchè lo scritto è sepolto nei volumi della cessata Rivista del Mamiani: La Filosofia delle Scuole Italiane, e non fu mai pubblicato a parte. Se la S.ª V.ª vi trova qualche pagina da riprodurre lo faccia, e ripubblichi anche, se vuole, tutto lo scritto.

Colgo l'occasione per farle i più cordiali augurii, e dirmi, colla maggiore stima

Pavia, 2 febbraio 1900

A Lei Devotissimo
Carlo Cantoni

All' Avv. Pietro Rosano
Napoli

Sul rapporto tra i sentimenti spirituali e il pensiero

specialmente nella musica

È già un anno e più, che io pubblicavo poche pagine sul sentimento, che non dispiacquero, ma che, contro il mio desiderio e le mie speranze, non sollevarono in alcuno la voglia di entrare, con maggior lena e maggiori forze delle mie, in un argomento che per noi Italiani, dopo il Rosmini, è quasi vergine, e sul quale vi son pur molte cose ancora da dire.

Una ben piccola parte di queste continuerò dunque a dirle io, e le dirò non facendo esposizioni o critiche di dottrine altrui, ma esaminando e discutendo qualche punto più oscuro o più controverso secondo il mio proprio intendimento. Trattandosi di studi sperimentali, io fondo le mie asserzioni principalmente sulle osservazioni mie e non sull' autorità altrui, e invito quindi il mio lettore a giudicare le mie idee non secondo questa, ma secondo i fatti che egli stesso potrà osservare nella propria coscienza. L' osservazione interna è molto più delicata e difficile, che non l'esterna, ma ha almen questo di buono, che ognuno la può fare, avendone sempre in se la materia e gli strumenti. Se si troveranno alcune osservazioni mie concordi con quelle già fatte da altri, tanto meglio!; a scapito della loro originalità, cui non pretendo se non in una modesta parte, si potrà avere maggiore fiducia, che quelle sian vere. Ma come alcune mi paiono nuove, sento per esse più stretto dovere di provarle e renderne persuaso il lettore.

Avevo nell' altro articolo accennata una legge dei sentimenti corporei, che io trovo molto importante e che non credo sia stata prima determinata nel modo da me fatto. Questa legge ci fa riconoscere tra il percepire e il sentire (piacere o dolore) un certo sistema di compensazione. Avevo spiegato, come non s' abbia mai sentimento senza percezione: il che è anche uno dei principii fondamentali della dottrina herbarztiana, che io pienamente accetto; ma avevo pur cercato di dimostrare, che nelle diverse classi dei sentimenti corporei, quando la percezione sensibile è chiara e determinata, tanto più debole e vago è per lo più il sentimento, come suole avvenire nelle percezioni e nei sentimenti della vista e dell'udito; mentre, quando le percezioni sono vaghe e oscure, come sogliono essere molte percezioni organiche, quelle dell'olfatto, ecc., i sentimenti hanno una forza tanto più grande. Dicevo, come una tal legge si possa, quantunque non con ugual costanza e sicurezza, applicare ai sentimenti spirituali. Vogliam provarlo in quest'articolo. Sarà un' indagine psicologica, che ci condurrà, anche indipendentemente

da quella legge, ad osservazioni importanti, facendoci approfondire e determinare i rapporti, che vi sono in genere tra la vita rappresentativa e l'effettiva, tra l'apprendere e il sentire.

Dicevo in quell'articolo, come i sentimenti spirituali siano per noi quelli prodotti da idee, da percezioni intellettuali. Si chiede in qual rapporto stiano con queste. Vi sono due ordini di sentimenti spirituali, nell'uno dei quali i rapporti colle percezioni corrispondenti sono o appaiono diversissimi da quelli, che si trovano nell'altro. - Questi due ordini sono quelli dei sentimenti intellettuali e dei sentimenti estetici.

Avendo detto che tutti i sentimenti spirituali sono prodotti dalle percezioni intellettuali, così parrebbe che tutti i sentimenti spirituali abbiano pure ad essere e a dirsi intellettuali, mentre noi riserviamo il nome di sentimenti intellettuali soltanto a quelli prodotti direttamente dalle nostre idee, in quanto ci fanno apprendere quei determinati oggetti, ci danno dalle cognizioni.

Questi sentimenti intellettuali possono però aver in noi un diverso carattere. - Così puossi aver piacere delle percezioni come tali, non perchè ci facciano conoscere più o meno a fondo la realtà, ma perchè ci fanno conoscere una cosa qualsiasi, e così servono a distrarre la mente, a toglierci dalla noia, dando moto e vita all'attività del nostro spirito, a cui è fastidiosa l'inerzia e l'esser privo o vuoto di percezioni.

Questi sono i sentimenti intellettuali inferiori, dai quali ci viene non l'impulso alle nobili e faticose indagini del vero e della scienza, ma alla curiosità nel suo più umile significato, alla smaniosa ricerca delle piccole novità, dalla quale hanno origine tanti pettegolezzi e tante frivolità della vita giornaliera!

Ma vi son altri sentimenti pure intellettuali ben più elevati, i quali non si compiacciono dell'apprendere un oggetto qualsiasi, ma soltanto del conoscere qualche cosa di importante, hanno cioè per oggetto cognizioni, poichè ci manifestano la natura delle cose, le leggi generali dei fatti, i principii che governano la vita dei popoli o degli individui, ecc.

Da questi sentimenti trae origine l'amore e il desiderio della scienza per sè, quell'amore, a cui certi uomini sacrificano ogni cosa!

Siamo pur lieti di possedere cognizioni, in quanto possiamo con esse procurarci onori o ricchezze o renderci utili agli altri uomini. Ma queste sarebbero forme derivate del sentimento intellettuale; e non dobbiamo qui occuparcene. Fanno al nostro caso soltanto i sentimenti intellettuali, che per rispetto a queste forme derivate possiam chiamare primitivi, e specialmente quelli in cui sta l'amore del sapere. In tali sentimenti i rapporti colle percezioni loro corrispondenti sono molto chiari e determinati: quelli sono direttamente prodotti da queste e ad esse direttamente si riferiscono, in quanto ci fanno apprendere quei determinati oggetti. Così se io studio astronomia, ho piacere delle cognizioni che essa mi dà, perchè mi rappresenta la natura degli astri, le leggi che ne governano i rapporti e i movimenti, ecc.

Gli altri sentimenti spirituali, coi quali io intendo paragonare gli intellettuali sono gli estetici. Su questi è difficile il dir poco senza pericolo di essere frantesi, tanto è delicata la loro natura e difficile a rilevarsi con pochi cenni, e così discordi e confuse, oltre ogni cre-

dere, le idee e le opinioni intorno ai loro caratteri, alla loro origine, al loro svolgimento. Eppure l'indole dello scritto non ci permette di diffonderci molto. Cerchiamo di essere tanto più chiari e precisi!

V'è in noi un sentimento estetico ogni qualvolta, provando piacere di percepire un oggetto, scorgiamo o crediamo di scorgere in questo un pregio, che esso ha, indipendentemente dal nostro stesso sentimento, un pregio, che lo fa degno della nostra contemplazione; ma di questa e non più! Qualcuno si meraviglierà, che io non dica senz'altro esser i sentimenti estetici quelli prodotti dall'apprensione del bello. Ma che cosa è poi il bello? Cercate risolvere la questione e dovrete tornare al sentimento estetico come ad elemento originario e punto di partenza, giacchè lungi dallo spiegar questo col concetto del bello, non potrete determinare il bello senza il sentimento estetico. Bello è un oggetto qualsiasi, capace di produrre in noi il sentimento estetico, col quale noi riconosciamo bensì nelle cose un pregio loro intrinseco ed oggettivo; ma un pregio, che si rivela solo in quel sentimento, e non può senza di esso pensarsi. È la medesima cosa, che avviene per il pensiero in genere. Certo il pensiero ci fa conoscere la realtà oggettiva, ma questa è pur inconcepibile senza quello, senza il soggetto.

Qui si mostra il diverso rapporto, la diversa condizione, nella quale si trovano i sentimenti estetici e gli intellettuali rispetto alle loro percezioni. Mentre i secondi sono da queste chiaramente prodotti e determinati, nei primi sembra che il rapporto si inverta, cioè che essi non sian prodotti da percezioni intellettuali, ma le producano, cioè ci facciano scorgere in alcuni oggetti una qualità nuova, che certo l'intelligenza nostra, per sè sola, non sarebbe giunta mai ad apprendere e ad escogitare, voglio dire la bellezza. E come si sostiene poi il nostro principio psicologico, che tutti i sentimenti spirituali sono in noi prodotti da idee? O si vorrà forse mettere i sentimenti estetici fra i corporei?

Per ischiarire meglio questa cosa convien indicare anche tra i sentimenti estetici importanti differenze. Non è mio intendimento darne qui una classificazione, che in ogni caso sarebbe opera scabrosa, ma solo accennare quelle distinzioni, che sono necessarie od opportune alla nostra presente trattazione.

Vi sono sentimenti estetici, i quali dalle percezioni intellettuali sono chiaramente preceduti e determinati, come quelli suscitati dalla poesia. Benchè questa non abbia direttamente per fine di convincere altri di una data verità, tuttavia è anch'essa un discorso umano, anch'essa consta di giudizi, anch'essa contiene ragionamenti più o meno espliciti, e che noi dobbiamo apprendere e farci propri, se vogliamo provarne un godimento estetico.

Ma lasciando per ora altre specie, ve n'è una di sentimenti estetici, i quali sembrano nascere da percezioni meramente sensibili e tuttavia prender tal carattere di elevatezza, e di idealità, che ognuno si stupirebbe, se li vedesse collocati fra i sentimenti corporei, voglio parlare dei sentimenti eccitati in noi dalla Musica. – Come si producono questi nello spirito?

I suoni appartengono a quella categoria di percezioni, che sono molto chiare e determinate. Noi infatti li distinguiamo obiettivamente fra loro, senza aver punto riguardo ai nostri sentimenti, distinguiamo le diverse note musicali, i suoni delle diverse vocali ecc. – I senti-

menti fisici prodotti dai suoni sogliono invece esser deboli, e, tranne quei casi nei quali un suono è così forte o sgarbato, da intronarci o strapparci, come si dice, le orecchie, in genere ne abbiamo piaceri poco vivi e disgusti appena avvertiti.

I sentimenti diventano però maggiori nelle combinazioni dei suoni e specialmente delle note musicali. Qui, almeno, alcuni uomini hanno sentimenti vivi di armonia e di disarmonia, i quali benchè ci pajano mancare al bruto, tuttavia possono anche in noi essere meramente fisici o corporei. Ciò malgrado, chi ben esamina sè medesimo, quando è preso da tali sentimenti, vedrà che difficilmente essi ed in ispecie quelli dell'armonia hanno per loro oggetto soltanto percezioni sensibili, ma che ad essi si accompagnano quasi sempre idee e pensieri congiunti alla loro volta con altri sentimenti, e che appunto da questi diversi stati dello spirito è in gran parte determinato lo stesso piacere dell'armonia. Anzi io sostengo, che per taluni basta una semplice nota musicale, ripetuta o suonata con una certa forza, a svegliare nello spirito certi stati che con linguaggio medico potremmo chiamare secondari, e che sono composti di idee vaghe e di sentimenti spirituali.

Ma questo fatto diventa chiaro e certo per ognuno, quando più suoni musicali si congiungono successivamente fra loro in modo da formare una melodia.

Ognuno comprende, che il piacere prodotto in questo caso dai suoni non è meramente fisico ma anche spirituale, quantunque sia varia la proporzione, nelle diverse musiche, tra l'uno e l'altro. Tutte sollevano piaceri fisici e piaceri spirituali; ma alcune, delle quali si dice appunto che piacciono solo all'orecchio, eccitano più di quelli che di questi, sia dilettando l'orecchio direttamente, sia richiamando alla nostra fantasia immagini sensibili, per esempio movimenti piacevoli del corpo, come fa la musica della danza. Ma altre, pur dilettando all'orecchio, scuotono anche potentemente la nostr'anima, e noi a queste vogliamo fermarci, da esse principalmente derivando i sentimenti estetici musicali. Prendiamo un esempio noto a tutti, la romanza della Favorita: Spirto gentil! Consideriamola indipendentemente dalla poesia e dalle condizioni particolari e determinate del dramma. Ognuno all' udirla si sentirà tratto a idee melanconiche e tristi, alla rassegnazione o ad un certo abbandono dello spirito, vi proverà il dolore di beni perduti, o la stanchezza di sforzi fatti indarno. Ma come succede questo?

I suoni, siano pure armoniosi e melodiosi, non eccitano direttamente in noi che percezioni sensibili e quindi sentimenti fisici. Soltanto le parole per colui, che le comprende, significano direttamente una percezione intellettuale e la sollevano immediatamente nello spirito di chi le ascolta. La Musica non è un linguaggio. Tuttavia essa ha una singolare relazione psicologica non solo con sentimenti fisici, ma anche con sentimenti spirituali e in genere con istati diversi del nostro spirito, con idee, con desideri e propositi.

Udendo perciò una musica, benchè dapprima noi non abbiamo che percezioni sensibili e sentimenti fisici, in grazia del rapporto sopraccennato, questi sentimenti e quelle percezioni fanno nascere e svolgere in noi una serie di idee e di sentimenti spirituali. Il sentimento estetico aderisce alla musica in quanto essa produce o richiama in noi quegli atti intellet-

tuali, e ce la fa tenere come tanto più bella, quanto più vivo e potente è il suscitarsi di quegli atti nel nostro spirito.

Dicevo, però, che il rapporto tra questi e le impressioni corporee del suono è meramente psicologico. Vogliam spiegar ciò chiaramente. Colle idee semplici, prese ciascuna per sè, noi non ci rappresentiamo nulla di determinato, noi non conosciamo nulla; per conoscere si richiede che noi congiungiamo le percezioni secondo certe regole, secondo principii generali, seguiti non per semplice impulso della natura o per meccanismo spirituale, ma riflessamente col proporci e col rivolgerci a un dato fine, cioè alla rappresentazione del reale tal quale esso è. Queste congiunzioni son dunque opera della volontà, dello spirito riflesso e conscio di sè, sono congiunzioni logiche, dalle quali sole può venirci il vero conoscere, la scienza.

Ma nel nostro spirito i varii atti si congiungono in modo spontaneo, irriflesso secondo leggi puramente naturali. Le percezioni, sentimenti, volizioni, possono associarsi e si associano in tal modo fra loro, sì appartenendo ad un medesimo come a un diverso ordine. Tali associazioni si dicono naturali o psicologiche, ed hanno un'importanza grandissima, essendo esse diretto fondamento dell' attività psichica spontanea, mezzo ed avviamento alla riflessa. La Psicologia inglese, che ne ha esagerata però l'influenza, fece su quest' associazione studi molto diligenti ed acuti, che qui non è il caso di esporre. Vediamone l'importanza e l'azione nei sentimenti estetici musicali.

Non v'è nessun legame logico tra le percezioni sensibili dei suoni musicali e le percezioni intellettuali, che si svegliano in noi dietro l'eccitamento stesso di quelle. Si dirà, che il nostro pensiero riconosce secondo la natura sua le armonie già apprese sensibilmente dall'orecchio. Niente di più erroneo! l'orecchio percepisce suoni piacevoli o disgustosi; e noi chiameremo poi quelli armonici, questi disarmonici, fondandoci unicamente sul nostro sentimento. Nè gli stessi rapporti matematici, che poi si scoprono nei suoni armonici e disarmonici, ci danno la ragione, per la quale quelli sono appunto piacevoli e quindi armonici, questi spiacevoli e quindi disarmonici. Solamente la fisiologia ci svela una parte dell'enigma, ma essa non ci spiega, nè ci può spiegare come un sentimento fisico di piacere possa farci nascere l'idea e il sentimento spirituale dell'armonia, e insieme a questo una moltitudine d'altre idee e d'altri sentimenti spirituali, che a noi in modo misterioso pajono rappresentati da quei suoni.

Massimo d'Azeglio, per quel che me ne riferisce un suo amico, cercando spiegarsi l'arcana ragione di questo tumulto di idee e di sentimenti in noi sollevato dalla musica, dubitava che questa fosse il linguaggio d'un popolo spento, il quale viene a ripercuotersi e ad echeggiare nei nostri spiriti e nei nostri cuori.

L'idea è poetica e bella, ma come ipotesi psicologica non ci spiegherebbe nulla.

Più vera e più adatta alla spiegazione dei fatti psicologici ci pare l'opinione di alcuni, secondo i quali la musica deriverebbe dagli umani sospiri, dalla spontanea manifestazione dei sentimenti. - Così la musica avrebbe umili principi come l'architettura: ciò che non l'avvilirebbe, nè sarebbe per essa, come non lo è per l'architettura, un ostacolo a raggiungere un grado elevatissimo d'idealità e di perfezione.

Vi è una parte del linguaggio umano, che non è propriamente linguaggio, e sono le interiezioni. Come il linguaggio ci manifesta le congiunzioni logiche delle nostre percezioni ed è nel suo uso presente un'opera riflessa e volontaria (sia pure originariamente uno spontaneo frutto dello spirito umano), così le interiezioni, i sospiri, certi atti e certi gesti sono manifestazione dello svolgimento spontaneo della nostra vita interna, e specialmente della vita affettiva. Ora gli uomini tendono a dare una regola ad ogni loro atto, e specialmente a quelli che s'hanno a compiere in comune, dove una regola è necessaria a produrre l'accordo. Questa tendenza, congiunta al piacere che lo spirito prova nell'unione di alcuni suoni (armonie), dovette a poco a poco condurre alla manifestazione di certi stati d'animo per mezzo di suoni armonici, che si succedessero secondo una norma determinata dal sentimento prevalente in quegli stati. Tale opinione verrebbe da ciò confermata, che presso tutti i popoli le tendenze ai suoni musicali si svegliano specialmente in quelle occasioni, in cui si vuole manifestare vivamente un sentimento comune piacevole o doloroso, come nei funerali, nelle nozze, nel trionfo di un guerriero, nelle preghiere a Dio, ecc. Per vero non è difficile riconoscere in molti suoni musicali le spontanee manifestazioni dei sentimenti umani. Si aggiunga a questo la tendenza, che ha l'uomo d'imitare i suoni naturali, tendenza che da una parte conduce al linguaggio, quando si vogliono esprimere ad altri quei suoni o cose, alle quali quei suoni ci possono far pensare; dall'altra ad una ripetizione regolata di essi secondo l'impressione affettiva, che se ne riceve.

Avremmo già dunque così due elementi importantissimi per dar alla musica una certa espressione: imitazione delle spontanee manifestazioni dei sentimenti, imitazione dei suoni naturali secondo la loro affettiva impressione sul nostro spirito.

Ma a questi confini non si arresta la musica, ed essa non esprime solo quei sentimenti, che per solito si manifestano dagli uomini con sospiri, nè imita soltanto i suoni naturali: con certi magisteri essa si fa l'eco di tutto il nostro mondo interno, viene a toccare le corde più svariate del nostro cuore, a eccitare nel nostro spirito le idee più diverse e più aliene da una spontanea manifestazione sensibile. Come può far ciò? La nostra vita affettiva è essa medesima l'eco di tutta la nostra vita rappresentativa: quando noi ci rappresentiamo certe cose, non abbiamo già soltanto un certo grado di piacere o di disgusto, ma i nostri piaceri e i nostri disgusti pigliano un carattere, una forma particolare, secondo le percezioni che le suscitano in noi; nello stesso modo che così si atteggia il nostro sentimento, si atteggia e si dispone almeno in parte il nostro corpo. Non convien dimenticar mai, che tutta la nostra attività spirituale, e per mezzo di questa anche la corporea, è una, e che ogni sua parte si risente dello stato di tutte le altre.

Ci sarà quindi lecito affermare, che in un certo senso anche il corpo partecipa alle più elevate speculazioni dello spirito e ne riceve un'influenza. Questo è tanto vero, che appunto secondo le occupazioni anche meramente intellettuali piglia a poco a poco un diverso aspetto il nostro viso, e le funzioni stesse della nostra vita vegetativa trovano in quelle un aiuto od un ostacolo. E forse molte alterazioni che nel cervello dei pazzi e dei malfattori e specialmente

nei delinquenti alcuni anatomici trovano, e che i materialisti con trionfo vantano a prova della loro dottrina, sono anzi produzioni, effetti dello stesso spirito e non causa.

La musica è una bella e splendida prova dell'unione dello spirito e del corpo, dell'unità che formano tutti gli elementi della nostra vita e del nostro operare. Mentre fa sorgere in noi percezioni sensibili e sentimenti puramente corporei suscita nello stesso tempo indirettamente pensieri e sentimenti alieni affatto dal mondo sensibile; il che ottiene, riproducendo le impressioni affettive, che da questi pensieri e sentimenti spirituali derivano e noi risentiamo come ultimi effetti loro, nel nostro corpo, e così per mezzo di esse riconducendoci per inverso cammino a quegli stati superiori.

È facile lo scorgere però, che appunto per ciò la musica è ben lontana dall'esprimerci pensieri determinati. Direttamente essa non fa che suscitare in noi uno stato affettivo sensibile, col quale si collegano psicologicamente certi nostri pensieri e certi sentimenti spirituali. Ma come i medesimi pensieri non sollevano in noi i medesimi sentimenti, così le medesime impressioni sensibili, che sono le sole direttamente prodotte dalla musica, non sollevano in noi i medesimi pensieri e i medesimi sentimenti spirituali. Di qui la diversità grandissima che hanno gli stati intellettivi eccitati nei diversi individui dalla musica. Anzi nello stesso individuo una musica non solleva o svolge un solo pensiero o pensieri diversi fra loro logicamente congiunti, chè allora diverrebbe parola e insegnamento, il che non può essere in alcun modo; ma essa fa sorgere in noi idee, le quali sono congiunte fra loro soltanto da un medesimo stato affettivo, cioè tendono a metterci in una medesima disposizione di spirito e quindi, benchè diversissime nel loro contenuto, hanno tutte un colorito comune. Questo stato psicologico dell'animo nostro, quando udiamo una musica, è con verità ed evidenza e con felice intuizione poetica descritta dal Giusti nel S. Ambrogio, dove, parlando di un cantico tedesco lento lento che i soldati austriaci cantavano, così descrive le sue impressioni:

. . . .
" Era preghiera e mi parea lamento,
" D'un suono grave, flebile, solenne,
" Tal che sempre nell'animo lo sento.
" . . . .
" Sentia nell'inno la dolcezza amara
" De' canti uditi da fanciullo; il core,
" Che da voce domestica gl'impara,
" Ce li ripete i giorni del dolore:
" Un pensier mesto della madre cara,
" Un desiderio di pace e d'amore,
" Uno sgomento di lontano esilio,
" Che mi faceva andare in visibilio „.

Quantunque queste diverse idee abbiano qualche rapporto colla condizione di quei soldati e coi pensieri, che indipendentemente dalla musica dovevano occupare la mente del Giusti, tuttavia esse non hanno fra loro un rapporto logico: abbiamo uno stato, vario con sentimenti,

idee, desideri tutti in noi eccitati in modo particolare dalla musica. La lentezza del canto ci rappresenta il modo con cui si succedono le percezioni nel nostro spirito, quando siam presi dalla mestizia, nella quale sorgono percezioni, che non ci producono un dolore vivo e violento, ma concentrato e profondo, accompagnato da una certa rassegnazione e remissione d'animo e dal sentimento della comune infelicità della vita umana.

Ora è facile il vedere l'applicazione di quella legge psicologica, che io ho in principio del mio articolo accennata, e che il lettore non crederà già che io abbia dimenticata.

I sentimenti intellettuali nascono da percezioni intellettuali determinate e sono tanto più forti, quanto più queste sono determinate, cioè quanto meglio più chiaramente e più sicuramente rappresentano la realtà. Nell' ordine degli stessi sentimenti intellettuali non pare quindi avverarsi la mia legge. La cosa è ben diversa se noi paragoniamo i sentimenti intellettuali cogli estetici musicali. Niuno disconoscerà che la forza di questi è in genere molto più grande che non nei primi. Vi sono certamente uomini, i quali antepongono il nobile piacere della scienza a qualunque altro; ma quello oltre esser, pur troppo! raro, non è così spontaneo come il piacere che si trae dalla musica, e che viene ugualmente sentito dall'uomo civile e dal selvaggio e non opera meno potentemente in questo che in quello.

Nè una musica è tanto più bella, quanto più determinatamente ci rappresenta certi oggetti, ma quanto più vivamente ci lascia vagare e ci culla, direi, la mente fra una moltitudine d'idee, che hanno per noi un grande interesse. Non quella musica amiamo più frequentemente udire nè quella fa un'impressione più durevole su di noi, che imita più fedelmente lo scrosciar d'una tempesta o l'avanzarsi di un esercito o i gemiti di un moribondo o gli impeti dello sdegno, ma quella per cui la mente si abbandona ad una moltitudine svariata di idee, di immagini, di sentimenti e di desideri; quella per cui noi siam presi dal sentimento dell'infinito, descrittoci con tanta forza e calore dal Leopardi nella sua breve ma preziosissima poesia, che appunto all' Infinito s' intitola:

" . . . e mi sovvien l' Eterno
" E le morte stagioni, e la presente
" E viva, e il suon di Lei. Così tra questa
" Immensità s' annega il pensier mio,
" E il naufragar m' è dolce in questo mare ,,.

V' è appunto nello spirito umano una tendenza vivissima, una sete di quest' Infinito, in cui c' è caro perderci; con tutti i nostri studi, colle nostre cognizioni, colla nostra scienza noi sentiamo di abbracciare una parte ben piccola della realtà, che in se non ha confini: v'è sempre qualche cosa al di là, nello spazio e nel tempo, nella storia dell' Umanità e nella nostra vita individuale, nei nostri timori e nelle nostre speranze. E tutte queste diverse infinità si sentono appunto per l' indeterminatezza delle percezioni e dei sentimenti, a cui la musica ci abbandona.

Ma l'indeterminatezza è causa per altro verso della forza e della potenza dei sentimenti musicali. Non riferendosi mai la musica a sentimenti e a condizioni determinate, si eccitano in ognuno le percezioni che più gli interessano, che più sono forti per lui; gli si svegliano i suoi dolori e le sue gioie, le memorie e i pensieri più cari, le speranze e i timori più vivi. Così la musica diventa il linguaggio universale del sentimento: inteso da tutti, perchè ognuno vi sente esteticamente sè stesso, vi sente riprodotta la propria vita, non nelle sue particolarità, ma nel senso e nel valore generale di essa e de' suoi fatti, vi sente, direi, la voce delle cose quale in ognuno di noi si ripercuote. Le particolarità determinate non ci possono venire che da un vero linguaggio; però l'esserne priva non toglie ma aggiunge forza alla musica, perchè in quelle si mescola sempre la prosa della vita reale, a cui questa ci sottrae, lasciando trascorrere libera la nostra immaginazione. Ci vengono bensì alla mente certi fatti della nostra vita passata, ma più nelle impressioni affettive che nelle loro circostanze; e così tutti gli altri atti dello spirito sembrano perdere i loro oggetti determinati e oscillare nello spirito come in uno stato di sogno.

Il Lotze pretende, che nella musica non si apprendono tanto le nostre condizioni individuali, quanto il senso e il valore della realtà in generale; ma a mio avviso, noi sentiamo questa solo indirettamente, in quanto cioè essa si specchia nella nostra vita interna e diventa parte di essa; parendomi sempre che il centro e l'oggetto, intorno a cui s'avvolgono le idee e i sentimenti, quando ascoltiamo una musica, sia la nostra vita individuale, presa con quella indeterminatezza più sopra descritta.

Così noi possiamo stabilire la differenza che passa tra la musica e la poesia. Nella poesia le percezioni debbono esserci date in modo particolare e determinato; ma essa per solito eccita sentimenti estetici meno forti, che non la musica: parlo della poesia per sè come arte, indipendentemente dall'interesse particolare che noi possiamo avere per gli oggetti, che essa ci rappresenta. Ma la poesia, benchè meno potente in sè della musica, può vincerla appunto in grazia dei suoi oggetti. Una musica non sa essa medesima le idee e i pensieri che ecciterà precisamente in chi la ascolta; non può che rimettersene in gran parte alle condizioni psicologiche di questo. La poesia invece determina le idee e i pensieri che vuol suscitare in tutti gli uomini, e giunge sovente ad ottenere di proposito negli animi certi effetti comuni, che la musica può produrre solo accidentalmente. Si dice, che questa sia un'arte educatrice per eccellenza, potendoci vivamente ispirare i sentimenti più nobili, il coraggio, la pietà, la tenerezza, la generosità. Ma per verità la musica non fa che accrescere tutti questi sentimenti in coloro che già li nutrono, disponendovi gli animi più favorevolmente in certi momenti. Perciò essa, benchè sia arte potentissima e possa render più vivo ed alto il nostro sentire, tuttavia non basta a quel culto dell'ideale, cui la vita d'ogni uomo deve in ultimo essere rivolta, come a ciò che solo ha valore assoluto per noi. Certamente anche la musica ci solleva sulle volgari meschinità della vita giornaliera, e ci par giusto che uomini costretti a consumare gran parte del loro tempo nelle faccende e nei contrasti di questa, cerchino ogni tanto nella musica come un riposo e un sollievo dello spirito, e insieme un alito, che li solleva per alcuni

momenti ad un mondo migliore. Ma quest'elevazione prodotta dalla musica sola, essendo effetto di un alito effimero, lascia effetti poco durevoli e troppo vaghi nel nostro spirito.

Perciò noi dobbiamo considerar come un grave danno, che in un popolo essa si scompagni dalle altre arti e cerchi di soverchiarle, giacchè allora diventa un'arte di mero diletto e di lusso: e mentre ha la pretesa di essere uno strumento di civiltà e di grandezza morale e intellettuale, favorisce invece la mollezza dell'animo e l'inerzia della mente. La civiltà e il valore di un popolo risiedono nella integrità dell'animo e nella potenza del pensiero, la quale è tanto più grande, quanto più il pensiero stesso è disciplinato e sa dirigersi a un dato fine, e quanto meno lo si abbandona alla corrente delle idee, che le condizioni psicologiche, così come il vento spira, eccitano nella nostra coscienza. Ora s'è veduto appunto che la musica avvezza la mente a congiunzioni meramente psicologiche di idee, a pensieri vaghi e a propositi oscillanti. A questo riguardo la poesia e la scienza sono per la mente nostra una disciplina di gran lunga superiore.

Ma lasciando questa predica, la quale però servirà a mostrare come solamente cogli studi psicologici si possa assegnare il loro vero ufficio ai diversi mezzi educativi e determinare le potenze della civiltà e della grandezza spirituale dell'uomo, torno alla legge da me in principio enunciata per mostrare, come nel seno stesso dei sentimenti intellettuali e di quelli sollevati dalla poesia essa non perda ogni applicazione.

Abbiam detto che i sentimenti intellettuali sono tanto più forti quanto maggiore è, per così dire, la quantità di vero contenuta nelle cognizioni, e quindi quanto più queste sono certe e determinate.

Però se noi badiamo ad altri elementi, che oltre l'amore alla scienza, in cui propriamente risiede il sentimento intellettuale, determinano il piacere che noi in genere prendiamo dalle nostre cognizioni, riconosceremo, esser quello nella comune degli uomini tanto maggiore quanto più grande è il numero delle idee, direi secondarie, che una cognizione suscita in noi, quanto più essa ci spinge la mente a nuovi e svariati pensieri. Come, secondo la dottrina dello Helmhotz, il diverso colore che ha una medesima nota, suonata da diversi strumenti, dipende da diverse note secondarie che la corteggiano, per così dire, senza toglierle il suo carattere, così è innegabile che grande parte del piacere prodotto in noi da una percezione dipende dallo indeterminato suscitarsi di molte altre nel nostro pensiero. Quest'osservazione parmi spiegare convenientemente certi singolari fenomeni intellettuali.

Così, quantunque vi siano alcuni pochi uomini, i quali traggono maggior diletto dalle severe indagini della matematica, che non dai romanzi e da qualunque musica, è indubitabile, che i più preferiscono quelle cognizioni, nelle quali il sentimento e l'immaginazione hanno grande libertà e la mente spazia per un largo numero di rappresentazioni. Di qui l'incanto e l'attrattiva grandissima, che malgrado tanti disinganni conservano ancora gli studi metafisici; quantunque molti ne abbiano ora disgusto. Ma quest'ultimo fatto proviene da due cause diverse. L'una sono quei disinganni appunto così ripetuti, i quali ci fanno temere di non aver più in quegli studi alcun fondamento sicuro per quelle stesse scorrerie della mente, a cui accennavo; giacchè

queste ci sono care, purchè non ci angusti il dubbio di aggirarci del tutto nel vuoto e di far castelli in aria credendo di spiegarci gli arcani del mondo. L'altra cagione sta in ciò, che i nostri metafisici o sono scolastici dogmatici, e allora opprimono la mente e sono per un profano illeggibili e insoffribili; oppure sono critici e guardinghi nelle loro affermazioni, fondandosi accuratamente sui risultati delle altre scienze, e allora non possono divenire popolari per un altro verso, premendo essi anzichè favorendo quei liberi voli, ai quali il nostro diletto ci spingerebbe. Ma se altri, pur mantenendo la pretesa di un procedimento scientifico e ben fondato, asperge di soave licor gli orli del vaso, quanti non corrono tuttora a bearsene! Non ne abbiamo noi avuto di recente uno splendido esempio nel gran seguito avuto dalla filosofia dell'Hartmann? Anche nelle scienze fisiche, che al giorno d'oggi son molto amate, si può osservare lo stesso fenomeno. Se il piacere che di esse si prova derivasse nei più da puro amore della scienza, da puro sentimento intellettuale, allora si amerebbero soltanto le induzioni sicure e riservate, le descrizioni precise ed esatte dei fatti; invece il volgo, intendo qui il volgo della gente colta e anche dei dotti, cerca quei principi assoluti e generalissimi, che una volta accettati, lascino alla mente una libertà grandissima di applicazioni e una moltitudine di idee vaghe e indistinte.

Ma non convien credere che questa tendenza abbia solo cattivi effetti. Ne ha anzi nella scienza stessa dei buonissimi. La mente umana per essa non si ferma mai; al di là di ciò che sa, pensa ed immagina sempre qualche cos'altro; se trovasse un confine, che la fermasse, questo sarebbe la morte sua. Perciò le ricerche metafisiche rispondono ad un bisogno naturale dello spirito nostro, e niun'altra potrà mai dare un godimento intellettuale pari al loro, non già solo perchè da esse unicamente puossi in ultimo avere quella compiuta spiegazione della realtà, che a uomo è dato di acquistare, ma perchè in esse, che sono pur l'effetto dello sforzo supremo della mente umana, questa sente più che in altro studio il proprio limite e quindi l'infinità del reale.

Quello che noi osserviamo nei sentimenti intellettuali, si riconosce più facilmente ancora nelle impressioni affettive della poesia. Qui anzi abbiamo uno dei criteri principali per distinguere un poeta volgare da un poeta di genio. Quello per descriverti un fatto, un oggetto esterno o uno stato dell'animo, entrerà in mille particolarità e minuzie, non ti lascerà pensare e sentir più nulla al di là di quello, che egli ti esprime; il poeta geniale con pochi tratti ti rappresenta una persona, un sentimento, un'idea; cerca di cogliere il punto, il momento più spiccato, e lascia poi a te la libera ricerca e rappresentazione delle idee secondarie; così la tua immaginazione e la tua mente, mosse dal sentimento, ritrovano idee e immagini diverse, che alla loro volta rendono quello più vivo e gagliardo.

I pochi tratti coi quali Dante ti rappresenta certe immagini, con cui per esempio descrive i pigri e gli indifferenti nel vestibolo dell'inferno, la catastrofe di Francesca da Rimini, Farinata, Ugolino, Sordello, la Tolomei, ecc., non ti fanno mica una grande e viva impressione perchè son pochi, ma perchè son pochi in modo da farti pensare a molte e a molte cose, e la mente può abbandonarsi ad una folla di idee secondarie, nell'errare fra le quali sta appunto una delle prin-

cipali fonti di piacere per i nostri sentimenti estetici e intellettuali in genere. A quante cose non pensate voi, quando vedete Farinata ritto in mezzo alle tombe come se avesse l'Inferno in gran dispitto! E come restiam compresi di pietà e di mesti pensieri, quando la Pia ci dice sol questo della sua vita:

> Ricordati di me che son la Pia;
> Siena mi fe', disfecemi Maremma.
> Salsi colui che, inanellata pria,
> Disposata m'avea con la sua gemma.

Certamente la legge da me indicata non è la sola, che determini la forza dei nostri sentimenti, la quale dipende da tante e sì varie cagioni, che non è meraviglia se molti fatti sembreranno contraddire quella legge. A me basta si riconosca come, considerandosi l'azione, che le percezioni secondo le loro condizioni formali esercitano sui sentimenti, questi sono in genere tanto più forti, quanto più quelle sono indeterminate.

Questa legge ha però applicazione differente secondo le diverse specie di sentimenti spirituali, e sarebbe certo pregio dell'opera il ricercarla nei sentimenti sociali, nei morali e nei religiosi, come pure in quei sentimenti estetici, di cui non abbiamo toccato in questo scritto. Ma ciò può lasciarsi più opportunamente ad altro tempo.

Milano, aprile 1875.

Carlo Cantoni



I due volumi autografi del "Matrimonio Segreto" il primo aperto alla pagina dove è la celebre aria: "Pria che spunti in ciel l'aurora" - il secondo al frontespizio. Accanto vi è il calamaio del maestro. (Da Fotografia del signor Carlo Crocco Egineta).

Un pensiero intorno alla Musica in Paradiso

Nel leggere il Paradiso di Dante, spesso l'anima si sente inebriare da canti dolcissimi, or di Angeli or di Santi. Nel Canto XXI, poi, del medesimo Paradiso, il divino Poeta accenna altresì a una dolce sinfonia, che si suona e si sente con gran diletto nelle diverse ruote del celeste Regno. Però egli, volto a Beatrice, chiamandola Vita beata, e vuol dire Anima beata, le chiede:

Vita Beata, che ti stai nascosta
  Dentro alla tua letizia, fammi nota
  La cagion, che sì presso mi t'accosta:

E di' perchè si tace in questa rota
  La dolce sinfonia di Paradiso,
  Che giù per l'altre suona sì devota?

Ora, nel ricordarmi di tante bellezze e soavità di canti, di suoni e di armonie, che Dante, nutrito di pensieri biblici, trova in Paradiso, io chiedo a me medesimo: Perchè mai, tra tutte le arti belle, la sola musica, a nostro modo d'intendere, è in Paradiso? Perchè mai nè Dante, nè noi immaginiamo di vedere in Paradiso o pitture o sculture o edifizj architettonici, e neanche di udirvi poesie; e non pertanto immaginiamo che colà vi sia la musica? Di ciò si potrebbero trovare varie e profonde ragioni. Ne accenno due, che ora mi sorgono in mente. La prima è che in quel Regno vi ha una parola interiore e perfettissima, vera luce intellettuale piena d'amore, per la quale Iddio parla con le anime, e le anime con Dio. Or la musica è essa stessa una parola, di certo, più indeterminata della parola parlata, ma più bella, più colorita e più commovente. La sua efficacia poi cresce ineffabilmente quando si unisce, cantando, alla parola parlata, e le dà dolcezza, moto e vita nuova. L'altra ragione è che la musica esprime l'armonia, la quale, quando la immaginiamo nel Regno de' Beati, dinota stupendamente la mirabile e soave concordia, che regna nel Cielo tra tutti gl'intelletti e tutte le volontà, armonizzate e unificate nell'intelletto e nella volontà di Dio.

Capua, 23 Febbraio 1900

Alfonso Cardinale Capecelatro



Illustre e carissimo amico,

Quando ebbi la vostra lettera del 28, che mi dava nuova prova di benevolenza e di stima, sentii vivissimo il desiderio di scrivere, in prosa o in versi, di quel Domenico Cimarosa, la cui nota, dolce e gaia ad un tempo, aveva la serenità e la luce delle nostre marine, e, riudita ora, ci rivela un mondo festante e soave, che ci conforta e ritempra. Ma l' incantesimo fu rotto nella mia mente, poche ore dopo l'arrivo della lettera vostra. L'assassinio di Monza, troncando ferocemente una vita nobilissima, che alla Nazione era cara, mi fece ripensar subito alle terribili lotte dei tempi nostri, agli spasimi atroci di chi ama davvero l'Italia, a quest'onda di sangue, che trascina uomini e cose, a chi nega l'umanità, pur bestemmiando d'esserne vendicatore. Il Re benefico, leale, prode, che pose a sbaraglio la sua persona sacra, con intelletto d'amore, ed uscì incolume dai campi di battaglia, dagli ospedali contagiosi, dalle terre squarciate dai fremiti vulcanici, il Re popolare fu ucciso, senza che il suo vivido sguardo potesse dare il supremo addio a Margherita e Vittorio, senza che la sua parola affettuosa potesse salutare l'Italia! Vi confesso, amico mio, che, affranto, abbattuto, immemore d'ogni cosa altra, la mia voce non ebbe più accenti, la mia fantasia fu inaridita. Ed ora che Umberto riposa nel Pantheon, e le due anime elette, quella del gran padre e la sua, spiritalmente s'intendono nei profondi silenzii del tempio romano, io potrei e vorrei, con un canto vigoroso, unire le note semplici dei Paisiello, dei Pergolesi, dei Cimarosa a quelle dei grandi maestri moderni, e trarne come una musica rivelatrice dei dì che furono, dei dì che sono! Però, se la mente vuole e desidera, la lena mi manca; e, senza più, scusandomi, mio egregio e dilettissimo amico, lasciate io mi rassereni alquanto nel vedere che la Politica, inesorabile e crudelissima Dea, non vi toglie al culto dell'Arte, agli studii geniali, senza i quali l'Italia non sarebbe risorta. Auguriamoci che il fascino del risorgimento non sia offuscato dalla ferocia e dall'ignoranza.

Genova, 10 agosto 1900.

Guglielmo Capitelli

Ill.mo Avv. Pietro Rosano
Napoli.



Un' aria del Cimarosa

Tra i ricordi della mia fanciullezza — disse Forcelli — c' è una gentile figura . . . .

— Vizioso fin da bambino! — lo interruppe Miozzi, ridendo.

— . . . una gentile figura di vecchina – continuò Forcelli senza badargli — che mi torna alla memoria ogni volta che sento qualche spigliata melodia del secolo scorso. Era cugina di mio padre e viveva, sola, sola, in una casetta più vecchia di lei, dove tutto era vecchio come lei e d'onde tutto è sparito con lei, molti e molti anni fa. Si è salvata dal disastro — e non so come – soltanto una spinetta barcollante sui tre piedi, con la cassa tarlata anche allora, coi tasti ingialliti e sconnessi e col pedale rotto e accomodato alla meglio con spago. Ho voluto lasciarla tal quale, e la tengo in un canto del mio studio per ricordo di colei, che mi ha fatto godere le più dolci impressioni musicali di vita mia. Ho detto: più dolci e non più intense, caro maestro — egli soggiunse, rivolgendosi a colui, che scoteva la testa protestando e quasi commiserandolo, da quel rabbioso wagnerista che era.

— Volevo ben dire! – rispose questi.

— Andavo spesso dalla cugina, come tutti la chiamavamo in famiglia, perchè ella mostrava una grande predilezione per me. Ero il vivente ritratto del nonno, secondo lei; e infatti ella mi aveva imposto il soprannome di Nonnino. Confesso che abusavo volentieri di questo privilegio, permettendomi in casa sua tante e tali capestrerie, delle quali il babbo e la mamma non avrebbero tollerato le più piccole e più innocenti.

— Ah, Nonnino! Nonnino! — ella mi sgridava, minacciando con l'indice della mano destra. Ma subito rideva.

Ora, uno dei miei più piacevoli divertimenti consisteva, in principio, appunto nel tempestare con le mani, quasi coi pugni, sui tasti di quella misera spinetta, che fremeva e strideva con tutte le corde di rame e sembrava chiedere aiuto contro lo strazio che le infliggevo.

La cugina accorreva da qualunque punto della casa, curva, strascicando le ciabatte, sgridandomi da lontano:

— Ah, Nonnino! Nonnino! No, no; la spinetta, no! Questa non si tocca.

E infatti non la toccai più dal giorno, che la cugina, per indurmi a lasciare in pace il suo caro strumento, mi disse:

— Quando vuoi, suono io la spinetta e ti canto anche una bella canzonetta che potrai imparare a memoria.

— E a suonare m' insegnerai?

— Non saprei insegnarti, Nonnino mio!

Così mi contentai della canzonetta, accompagnata dall'argentino frinire di quelle corde, che oggi, a confronto del suono di un pianoforte, sembrerebbe ronzio di zanzara.

Oh, non era una sonatrice e nemmeno un'abile cantante! Sapeva fare pochi accordi e replicava sempre quell'unica canzonetta allegra, spigliata, che assumeva nello stesso tempo un'espressione malinconica pel suono tremulo della voce. Anche gli accordi tremolavano, perchè le dita della vecchierella avevano perduto ogni agilità. A me, canzonetta ed accordi sembravano cosa meravigliosa e volevo riudirli più di una volta, di sèguito, quando andavo dalla cugina.

— Come si chiama questa canzonetta? — le domandai un giorno.

— Il Matrimonio segreto.

— E chi l'ha fatta?

— Il maestro Cimarosa.

— Lo conosci?

— No.

— Dunque, come l'hai appresa?

— Me l'ha insegnata .... mia madre.

— Che vuol dire: matrimonio segreto?

— Vuol dire che si sono maritati di nascosto.

— Perchè?

— I parenti forse non volevano.

— Ti sei maritata di nascosto tu?

— Non mi sono maritata mai!

— Perchè?

Oh, gli importuni e inevitabili perchè dei bambini!

La cugina, quella volta, tentò di sorridere: ma, accarezzandomi i capelli e balbettando: — Perchè .... Perchè ... — aveva le lagrime agli occhi.

Ella era morta da un pezzo quando, tornato dall'Università, rividi in casa nostra la spinetta a lei così cara. Mi rivenne sùbito alla mente quella scena dimenticata, e fui commosso per l'intimo triste dramma che l'aria o la canzonetta (come ella diceva) del Cimarosa lasciava intravedere.

Io non ho visto rappresentare Il Matrimonio segreto del gran musicista d'Aversa, e non ho mai voluto riudire da altra voce la canzonetta di cui ho dimenticato le parole e il motivo musicale, pur conservando la indefinita sensazione dell'allegra e alata melodia, a cui la tremula voce della cugina comunicava anche un'aura di dolce tristezza. Mi sarebbe parso di profanare qualche cosa di sacro, sovrapponendo all'infantile e delicata sensazione una sensazione recente che, forse, avrebbe potuto affievolirla o farla sparire.

E, per ciò, conservo nel mio studio la tarlata spinetta, di cui parecchie corde sono già rotte e attorcigliate e i tasti più sconnessi di una volta e il pedale rotto e accomodato con spago.

Spesso, fumando una sigaretta, sdraiato sur una poltrona, mi compiaccio di fantasticare la misteriosa tragedia del cuore della vecchia cugina, e penso che la canzonetta del Cimarosa ha dovuto essere per lei un'ineffabile consolazione nella lunga tristezza della solitaria sua vita.

Roma, 15 agosto 1900.

Luigi Capuana



Ritratto di Domenico Cimarosa disegnato da Forino, litografato da Cuciniello; è dell'anno 1820 o 1830 (Da fotografia del signor Carlo Crocco Egineta).

Visione

Gli angeli bianchi salgono agitando
Nell'ampia notte le lunghissim'ale,
E insiem con essi su per l'aria sale
Tepido un soffio profumato e blando.

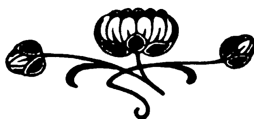
Gli angeli bianchi salgono cantando
Una canzon che mai nessun mortale
Ha mai cantato, e l'alta spiritale
Notte si tace in estasi ascoltando.

Gli angeli bianchi dicono: " La lira
Prendi, poeta, e sulle corde tenta
Un canto che al cantar nostro somigli ".

Mesto il poeta allor guarda e sospira,
E si dilegua su la schiera lenta
Come una bianca vision di gigli.

Napoli, giugno 1900.

Riccardo Carafa



La musica e l'educazione popolare

Ho pensato, in un sogno fatidico, a un altro monumento nazionale, che fosse degno di Domenico Cimarosa e della festa secolare che nel nome del grande maestro si celebrerà dalle genti civili, a glorificazione della più pura, spontanea, geniale fioritura dell'arte. Ho desiderato intensamente che all'apoteosi del genio, per cui la stirpe antica dei Campani va superba, concorresse una legge sapiente, da trasfigurarsi in istituzione ed in costume, per sancire l'obbligo dell'istruzione musicale nelle scuole d'Italia, almeno per quel tanto che basti al compito di preparare e guidare i cori della gioventù nelle feste della patria.

Tornando con la riflessione alle forme belle e gioconde del mio sogno, mi proverò a tradurle entro le linee di un meditato disegno.

Nel campo ferale di Sadowa, quando, cessato il tuono delle artiglierie signoreggiante sui gemiti, sulle preghiere, sulle minacce, sulle bestemmie, sul peana della vittoria, i morti avevano avuto sepoltura sotto le zolle di loro sangue vermiglie, il principe trionfatore ordinò che l'esercito intero inalzasse un canto umile e fidente di riconoscenza al Dio delle battaglie, alla Provvidenza che ai fati di Germania pareva animosamente votata. A centinaia di migliaia le voci degli uomini e le voci delle trombe e dei tamburi, fra il tintinnio delle armi, il nitrire dei cavalli, il cigolare delle ruote negli affusti e nei carri mal fermi, intonarono un inno di Lutero sotto la volta infinita di un cielo tempestoso, dirimpetto al pronao gigantesco delle selve boeme.

Nessuna nazione aveva con uno spettacolo sì grande nella sua patriarcale semplicità solennizzato la vittoria. Ma l'insolita preghiera di tante anime unite nel pensiero e nel sentimento di una celestiale melodia era degna del fatto, che avrebbe in breve mutato i destini di Europa.

Ma perchè fu possibile al popolo tedesco soltanto di ordinare, all'improvviso, una così generosa manifestazione di fede religiosa e di civile virtù? - Perchè in nessun reggimento, in nessuna batteria, in nessuno squadrone di cavalieri si annoveravano parecchi soldati che da fanciulli non avessero appreso l'inno di Lutero prescelto e comandato dal capitano. Onde avvenne che senza bisogno di preparazione tutto l'esercito potè, dall'oggi al domani, obbedire all'ordine, come si fosse trattato di eseguire una marcia o di attendere ad altra esercitazione militare. E il comando fu salutato con gioia, perchè ognuno, dal maresciallo al fantaccino, evocò insieme con la memoria di quel canto le più soavi emozioni dell'infanzia, dell'adolescenza e della virilità, e vide risorgersi accanto le figure buone degli avi e dei parenti,

le austere sembianze del pastore, le cerulee pupille della fanciulla amata chine sulle pagine della Bibbia; perchè ciascuno con rapida sintesi associò in un amplesso d'amore la casa, il palazzo comunale, il tempio, le ragunate di popolo, i fiumi, i laghi ed i monti della patria tedesca.

Molto diversamente accade in altri paesi d'Europa.

Restringendo il discorso all'Italia, non troveresti in un reggimento nostro cinquanta persone che fossero preparate e disposte ad un canto comune, conveniente alla commemorazione di un grande avvenimento nazionale.

Le nostre scuole non hanno, per questo riguardo, prefissa una meta dai programmi: in quelle, ove l'inerzia non regna assoluta, l'insegnamento musicale varia a volontà del maestro e secondo i mezzi, di cui l'istituto può disporre. Le nostre chiese interdicono per lo più al popolo le preci cantate, che sono privilegio del presbiterio e della cantoria; a mala pena gli è consentita qualche piccola parte nei responsorii. Ad ogni modo la lingua liturgica è il latino: assai di rado il tempio cattolico echeggia di suoni che prorompano dal cuore della grande comunione de' fedeli. L'educazione pubblica adunque e i riti religiosi si accordano in questo ufficio negativo e desolante: impedire che la grande e forte famiglia italiana possa in un giorno memorabile nei fasti della patria rivelare la coscienza propria e la commozione che l'agita dentro con le parole e coi suoni stessi e con quella concordia di concetto e di sentimento che si plasmano in forme d'arte divine.

Augusto volle che l'età nuova, destinata a intitolarsi dal nome suo, fosse aperta olimpicamente con le feste palilie, mistico ricordo delle origini romane, e col carmen saeculare composto da Quinto Orazio Flacco. L'importanza di questo canto ci è rivelata dal fatto che il nome del poeta fu inciso nel marmo commemorativo insieme con quelli dei più alti personaggi dell'impero.

L'Italia moderna fu esercitata dal piede immortale della storia con avvenimenti trionfali che nulla hanno da invidiare alla catastrofe epica di Sadowa. Eppure non vi fu mai un'ora sola, in cui dai campi di battaglia, dalle piazze, dai teatri, dai templi delle cento città la gente nostra lanciasse negli spazî azzurri una strofe, una nota comune per asserire l'unità degli affetti, delle speranze e dei proponimenti.

Per un pregiudizio non ancora del tutto estirpato si crede da molti che tutta l'opera educativa sia ristretta alle esercitazioni didattiche dell'alfabeto e dell'abaco ed ai precetti di civile moralità. V'è invece una scuola più larga e più rapidamente efficace: v'è un'opera, che io chiamerei di educazione collettiva, mercè la quale con mezzi potenti di onesta suggestione un popolo intero è attratto verso le idealità più sante del consorzio civile.

Di questo poderoso strumento di educazione pochi hanno avvertito la potenza rinnovatrice. Io cito solo l'esempio della festa degli alberi, celebratasi lo scorso anno per previdente consiglio di un ministro. Essa accelerò di venti anni la salutare preparazione della scuola; valse più di cento trattati e di mille conferenze a indurre nell'animo della plebe un'idea, annebbiata sì, ma tenace e risoluta, del rispetto che l'uomo deve, per necessità sociali e per

legge di natura, alla vita vegetale. Il ragionamento non avrebbe operato il miracolo. Ma la folla fu sapientemente turbata dallo spettacolo novissimo. Giovinetti e donzelle cantando giulivamente, affidavano gli alberi alla terra ed alla clemenza de' climi, in cospetto della Regina d'Italia, e dei più rispettabili rappresentanti delle Assemblee legislative e del Governo. E sentì rimordersi, dinanzi a quel rito floreale, degli strappi, delle ferite, delle stragi da essa portate alle siepi, ai frutteti, ai giardini ed ai boschi. E intuì che tra il guastatore delle piante e l'uomo sanguinario la distanza etica non dovrebbe essere molto lunga.

All'educazione estetica della folla soprattutto conferisce la musica.

Concedete al popolo questo godimento spirituale che per un istante lo solleva dal lezzo del trivio e lo deterge dalle contaminazioni della taverna e delle case del vizio. Impedite che esso, in difetto di meglio, si adusi a ripetere le canore turpitudini che a tanfate si sprigionano così dalle birrarie aristocratiche come dalle baracche teatrali del volgo.

Il mito d'Orfeo si rinnovelli. Il divino figliuolo di Calliope movea col suo canto le pietre e le piante, rendeva mansuete le belve. E noi moviamo la folla col canto della patria e della virtù verso i sereni orizzonti della pace e della giustizia. E noi mitighiamo nelle plebi gl'istinti ferini con le note che parlano al cuore il linguaggio della pietà umana e sospingono tutti verso una meta di felicità che non sarà raggiunta giammai.

È necessario rompere gl'indugi. Decidiamo il da farsi oggi che il Mondo ci onora venerando Domenico Cimarosa, e poniamoci subito all'opera. Urge provvedere: perchè in Italia, più che altrove, l'educazione della folla si rivela ai saggi ed agli onesti come un altissimo dovere. Sotto il nostro bel cielo il sangue balza rapido dal cuore al cervello; le passioni fermentano tumultuariamente; le fantasie precorrono gli eventi; le volontà obbediscono ad impulsi che comandano la violenza. Da noi le lotte civili non rimangono sempre circoscritte a dispute e controversie di opinioni e di fedi, ma degenerano talvolta e facilmente in duello, in rivolta, in barricata, in battaglia. Ecco perchè la storia nostra è non di rado epopea e troppo spesso tragedia. La nuova Italia, la nuova Roma o avranno nel mondo un carattere e un'importanza di pace e di giustizia, e i vetusti allori rinverdiranno; o si lascerà che certe tradizioni e certe abitudini ereditarie sopravvivano e prendano il sopravvento, come male erbe in terreno non bene coltivato, ed allora l'Italia non potrà aver posto e voto nelle Anfizionie della civiltà moderna.

A conseguire il fine nobilissimo di questa educazione collettiva gioverà principalmente ogni diligenza, ogni sforzo che valga a porre il nostro popolo nelle condizioni stesse, in cui si trovò il tedesco dopo avere fiaccato l'orgoglio della prima potestà militare di Europa.

Un programma minimo, come si costuma dire adesso, potrebbe essere questo. Nelle scuole italiane d'ogni ordine e grado si abilitino bimbi, giovinetti e donzelle a cantare l'Inno di Garibaldi, un altro inno adatto alle ragioni musicali della Marcia reale, e uno almeno dei canti religiosi e civili prescelto dalle opere dei maestri nostri più venerandi.

Non v'è festa popolare in Germania senza che intere moltitudini cantino l'Inno imperiale, il Die Wacht am Rhein. Avviene altrettanto in Inghilterra col God save the

Queen; in Francia con la Marseillaise e con Le chant du depart; negli Stati Uniti d'America col The star Spangled e con l'Hail Columbia.

Ma se non vogliamo apparire imitatori dello straniero e ci punge la vanità di affermarci, anche in questa gara di bene, indipendenti, chiediamo ispirazione e conforto a' domestici esempi; ridestiamo qualcuna delle scintille ereditarie che si nascondono nelle nostre circonvoluzioni frontali; facciamo che nelle arterie nostre ribolla più veemente qualche goccia del sangue antico; e noi, rinnovellata progenie di tre civiltà, vedremo muoversi di nuovo per le città italiche le turbe immense inneggianti alla bellezza, all'amore, alla forza, alla virtù ed alla patria.

Roma, 25 agosto 1900.

Giuseppe Castelli



Sciarada

(senza premio !!)

1.

Vuoi il primo intendere?
Salir tu devi
là dove l'Aquila
riposa il vol;
là, in cima al vertice,
dove le nevi
eterne brillano
tocche dal sol!

2.

L'altro vuoi cogliere?
Discendi al piano,
là dove olezzano
ridenti i fior;
tra i rosei petali
spingi la mano...
anche se pungono
breve è il dolor.

3.

L'intero agli Angeli
rubava il canto;
maestro a celebri
maestri, ei fu;
del suol italico
musical vanto.....
grande Domenico,
saresti tu?...

Milano, 24 aprile 1900.

Leo Castelnuovo

Musica e Carità

" Donne che avete intelletto d' amore „
Ecco la storia ch' io vi vo' narrare:
C' era una volta un nobile Signore,
Che ben potea cento guerrieri armare;

E c' era un cavaliere, audace e fiero
Che avea nel volto ogni valore scritto;
Qual nelle pugne indomito guerriero,
Tal nelle giostre giostratore invitto!

E c' era un terzo: un mite giovanetto,
Al dolce canto provenzale usato;
D' ignoti genitor figlio negletto,
Ma sotto il cielo dell'Ausonïa nato!

Mesto cantando sul liuto i canti
Del suo paese originali e belli,
Delle fanciulle i pallidi sembianti
Iscolorìa per ville e per castelli.

A tarda sera il frutto del suo canto
Non riponea geloso nel forziere,
Ma, accolti i poverelli a sè d' accanto,
Del parco cibo offriva lor godere;

Dicendo: siate voi la mia famiglia!...
Se del sangue mi fur spezzati i lacci,
Così come l' amor dolce consiglia
Quivi sul cor lasciate ch' io vi abbracci!...

Ma c' era pur la vaga giovanetta
Figlia al prence, Signor di più castelli,
Sospiro a molti cor, anima eletta,
Dall' occhio nero e morbidi capelli.

Ella un giorno, passando per la via,
Ove il cantor, tra' poverelli assiso,
Dicea: " congiunte in dolce compagnia
Musica e carità si fan buon viso: „

Il vide e lo mirò: nell' occhio avea
Quanto di ciel può un' alma rivelare,
E in fronte tutto quel divin splendea,
Per cui fra noi, noi ci dobbiamo amare!

Da quel dì la gentil non più il guerriero
Vide, ned oltre vide il castellano;
Ma in core e in mente un fervido pensiero
La riportava a quel cantore umano.

E di lui sì fè sposa e insieme un canto
Levàr sublime da toccar le stelle,
E fu questo un sospir, dolce un incanto:
" Musica e carità sono sorelle! „

Napoli, 17 luglio 1900.

S. Chiala



Musica, Metafisica e Religione

Che la Musica più d'ogni altra fra tutte le arti sorelle si profondi negli abissi dell'essere, o si levi alle più alte cime dell'anima, è un concetto che s'incontra alle origini della riflessione filosofica, come nelle più recenti sue forme. Accompagna esso tuttavia e riflette nelle sue trasformazioni il mutevole atteggiamento dello spirito dinanzi al mondo della natura; e come la filosofia antica è filosofia dell'essere, mentre la filosofia moderna è principalmente filosofia dello spirito, così la musica apparisce dapprima quale forma inerente alle cose, e solo più tardi si riconosce ch'essa esprime più propriamente i moti dell'anima, o il pulsare che la natura fa in questa e per questa. Se il morituro Socrate del Fedone ravvicina la filosofia alla musica, o Platone va indagando l'efficacia altamente educativa e civile di quest'arte, già i Pitagorici antichi avevan trovata nell'armonia musicale espressa la natura delle cose e segnatamente delle cose celesti 1), e Platone medesimo nei moti dell'anima cosmica riconosceva una cognazione intima con quelli ond'è costituita l'armonia musicale. Anche più tardi codesta intuizione d'una musica cosmica riappare nella simbolica religiosa del Cristianesimo, mirabilmente raffigurata nel Paradiso dantesco ove alla " circulata melodia „ delle sfere celesti ordinate secondo il sistema aristotelico tolemaico, si congiunge la musica degli angeli, che a quelle sfere presiedono.

Non è meraviglia quindi che, nel periodo moderno, la grande metafisica tedesca, specie nell'Hegel e nello Schopenhauer, inalzi quest'arte, la più incorporea, come quella, in cui l'elemento sensibile è più assottigliato e più vi trionfa il principio ideale e il sentimento non figurabile e talora non esprimibile per via di parola articolata o di lettera scritta, - innalzi, dico - la musica a dignità di signora sulle altre arti, che abbisognano della linea, della figura, della parola. Notò già altri che la musica e la Metafisica, due così lontane ed eterogenee manifestazioni dello spirito umano, a nessun altro popolo sembrino così familiari e quasi connaturate come al popolo tedesco. Quando in Italia fioriva il melodramma e l'opera musicale, i grandi musici e i grandi intelletti metafisici sorgevano, come uno stuolo di giganti, nella Germania del Sec. XVIII; Bach ed Haendel, Glück ed Haydn, Mozart e Beethoven da un canto: il Leibniz e il Kant dall'altro. E come fu il più grande genio metafisico della Germania, l'Hegel, quegli che dette nel sistema delle arti belle il posto d'onore alla musica, l'arte romantica per eccellenza ed ultima quanto alla esplicazione delle sue forme nello svolgimento storico delle arti, così un altro grande spirito filosofico, lo Schopenhauer, vide forse più

1) V. il mio scritto recente " Per la storia d'una idea „ nella Rivista d'Italia, 15 luglio, 1900.

addentro d'ogn'altro nella essenza di quest'arte; e fu egli, che aperse nuove fonti d'ispirazione musicale ed additò nuove vie a Riccardo Wagner. Onde parve che l'arte musicale e il pensiero filosofico si scambiassero aiuti ed ispirazioni. Poichè, mentre la teoria dello Schopenhauer sulla musica si era venuta maturando nello studio del Mozart e segnatamente nelle sinfonie del Beethoven, come il Wagner stesso attestava 1), così l'opera di questi si esemplò su ciò ch'egli disse " il profondo paradosso „ schopenhauriano; la musica cioè, rivelare l'essenza della realtà, ed esprimere il senso intimo delle cose.

Ora in qual modo lo Schopenhauer s'argomenti di dimostrarlo, non è qui nemmeno lecito accennare. Ma è d'altronde agevole a intendere che, dal fare della musica una metafisica per virtù di suoni al farne un'arte religiosa, non c'era che un passo. E il Wagner che col filosofo di Danzica conviene quanto al significato metafisico della musica, ma se ne discosta quanto al concetto della musica drammatica e all'importanza da lui attribuita all'opera musicale, intese appunto a questo: che la musica esercitasse una sovrana efficacia sugli animi quale ministra dello spirito religioso. E questa funzione a lui parve che tanto più ella potesse adempiere, perchè più che tutte le arti forse esercita estesa efficacia sulla coscienza collettiva, come quella che parla un linguaggio da tutti inteso, il linguaggio del cuore e del sentimento, sebbene da ciascuno inteso poi a modo suo: imperocchè la vita dei sentimenti, le loro vicende, i lor gradi e il loro colorito non si traducono in concetti o in parole precise. Onde l'espressione loro - e la più adeguata si ha nelle composizioni strumentali - ha una risonanza naturalmente diversa nelle varie anime degli ascoltatori. Simile in questo alla fede religiosa, la quale è unica (la parola glaube non ha plurale, notava lo Schiller), e molteplice ad un tempo; è fenomeno sociale e insieme atto profondamente personale. Ora al fondo di questo processo di elevamento dell'anima per via dell'armonia musicale, di questa dilettazione e quasi estasi divina ond'essa è pervasa, vi è quasi un aprirsi dell'infinito allo spirito umano; il quale attraverso all'anima di quel gran sacerdote che è l'artefice, si aderge ad un termine che lo trascende " per infinito eccesso „; onde può dirsi che nella grande musica si coglie l'eterno nella misura del tempo, e la vita e la voce delle cose apparisce a noi veramente sub specie aeternitatis. Ed ecco perchè una sinfonia del Beethoven, in un concerto orchestrale, tiene il luogo per molti dell'officio domenicale, e un lied di Schumann o di Mendelsshon è quasi una preghiera collettiva, in cui si uniscono gli spiriti; ecco perchè Bayreuth è divenuto quasi un santuario, a cui i credenti in questa religione della musica e gl'iniziati accorrono in reverente pellegrinaggio, e i festspiele annuali raffigurano colà quasi una solennità religiosa.

Codesta inquietudine dell'anima anelante all'infinito è, difatti, il significato dell'arte musicale del Wagner; la quale vuol essere, secondo l'idea derivata dallo Schopenhauer, tutta una grande opera di redenzione e di liberazione dalle miserie della vita, la via d'uscita per tutti coloro, che anelano ad un raggio di luce.

1) R. Wagner, Gesammelte Schriften Rd. IX. " Beethoven „ (1870) p. 83-86.

Così la grande parabola dell'opera del Wagner, ove si riflette la storia intima del suo spirito, uno dei più rappresentativi dell'età nostra, è segnata dai tre grandi eroi, che in quella tengono il campo: Siegfried, l'eroe invincibile, nato per la gioia, per l'amore; che non conosce ostacolo ed atterra gli Dei, segnando il crepuscolo della loro gloria e del loro regno; Tristano, l'eroe dell'anima dolorosa, gemente fra i contrasti, che seguono l'abbandono d'ogni fede; Parsifal, finalmente, che personifica la redenzione, come quello che ritrova la via della salute nella virtù cristiana.

Ora potrà dirsi che l'arte wagneriana non ha sortito intero l'effetto suo, nè adempiuto, arte aristocratica come ella è circoscritta ai cenacoli degl'iniziati ai suoi misteri, codesto alto ufficio di rigenerazione spirituale. Ma è un grande segno dei nostri tempi, e della odierna resurrezione dello spirito religioso, questo: che l'arte del suono abbia commosse così profondamente le animo, da determinare in gran parte il ritorno delle nostre scuole poetiche e letterarie agl'ideali mistici, da cui tanta onda di positivismo e di realismo pareva averla allontanata per sempre.

20 Luglio 1900.

Alessandro Chiappelli



Amor che nella mente mi ragiona

Le armonie e i canti del Purgatorio, sebbene squisitamente soavi, non perdono mai del carattere chiesastico, che è loro particolare. È come se fra gli intercolunni di una cattedrale aliassero i versetti dei salmi e gl' inni liturgici; — e se udisti mai, nella basilica monumentale di San Giovanni in Laterano, cantare da voci stupende il Miserere nei giorni detti santi; oppur nel San Pietro, il Gloria in excelsis Deo, che prorompendo esultante nel benedetto giorno di Pasqua, dalle bocche dei cantori, ti parve il peana della vittoria, dovesti certo memorare il salmeggiato miserere dei violentemente morti nell'antipurgatorio, o il gloria inneggiante nel quinto balzo, alla liberazione di Stazio dalla schiavitù del peccato, e all'avvento di lui al regno dei Beati.

Soavi armonie, predisponenti, come disse il Tommaseo, al Paradiso, ma nessuna tale che assurga, di per sè, a viva rappresentazione artistica. Troppo legato è il canto, in questo caso, alla espressione rituale; perchè in esso vibri quel sentimento, che, trionfando di ogni regola, di ogni legge, costituisce la vera spontaneità e l'arte vera. Ma ciò non è d'ostacolo che proprio nel Purgatorio sia la scena divina, in cui l'arte del canto si spiega sovrana e trionfatrice.

Fra le anime, cui l'angelo reca al monte Santo nella sua navicella, è un artista, un musico fiorentino, Casella, che, dice l'Anonimo, fu finissimo cantore e già intonò delle parole di Dante.

Si fanno i due amici oneste e liete accoglienze, poi Casella, invitato da Dante, muove le labbra a intonare una delle canzoni del Convivio, quella che commendando un amore tutto intellettuale e sovrasensibile, non si disconviene alla sede degli spiriti purganti: " Amor che nella mente mi ragiona „ e canta sì dolcemente che la dolcezza di quel canto ebbe a risuonare più volte nell' intimo petto dell'Alighieri, quando egli fu ritornato nel mondo.

Scena più bella di questa chi seppe mai rappresentare? Chi seppe mai cogliere, come Dante in questo episodio, la efficacia suprema dell' arte divina del Canto? Dante, le anime selvagge del loco e Virgilio stanno immoti, ascoltando le dolcissime note. Così l'antico Orfeo, alla cui melodiosa voce i fiumi interrompevano il corso, gli alberi si divellevano dalle radici e come animati il seguivano, le fiere veniano riverenti a lambirgli le piante; così, il tracio cantore cede il posto al fiorentino Casella, che nel regno delle ombre, dove gli spiriti esser debbono tutti intenti a spogliarsi della scaglia del peccato, vince, coll'armonia delle note, l'autorità e la padronanza, che Virgilio serba sempre quando si tratta di esercitare un dovere, lo stimolo acuto, che sospinge le anime a correre al monte. Anche di Orfeo fu insigne la vittoria; egli discese al Tartaro per istrappare colla potenza dell' arte sua, dalla soggezione dei numi inferni, l'amata Euridice; ma la vittoria di Casella è più bella, più grande, segnando il cominciare dell' umanesimo, ravvivando nell' anima il sacro fuoco dell'eclettismo, che s' era spento nel buio del medioevo. La vittoria leggendaria di Orfeo traversò i secoli come simbolo della potenza dell'arte, ma senza destare commovimenti spirituali e dilettando solo le menti; mentre quella di Casella, tutta quanta d' inventiva dantesca, prendendo i colori dalla tavolozza della vita e della realtà e rappresentando gli effetti dell' arte tali quali essi sono nell'oblio di ogni cura e perfin del dovere, nella più squisita dilettazione dello spirito, nel godimento dell'anima raffinato e nobilissimo, nel compiuto appagamento dei sentimenti estetici, eccita un fascino più possente, vince assolutamente e conquide. Dante, Virgilio, e specialmente gli spiriti compagni di Casella, costituiscono nel rapimento squisito operato in loro dal canto, una vera infrazione alle leggi del Purgatorio che vogliono l' anima tutta intenta a penitenza, e d'ogni altra cosa, fuorchè della propria purificazione, dimentica; ma questa infrazione è, se pensate, una trovata artistica stupenda e da essa sgorgano rivi di poesia. Casella è qui, nel divino episodio dantesco, artista nel senso più ampio della parola; egli è la dilettazione estetica vincitrice dell'ascetismo, l'arte gloriosa della rinascenza trionfante sulla coercizione filosofica medioevale. E Catone, che disturba il geniale ritrovo col grido " Che è ciò, spiriti lenti? „ Catone riesce, nella sua impassibile spiritualità, nella sua feroce indifferenza per l'arte, poco simpatico, come una stonatura in una gamma di note armoniosa, come un colore brutale in una delicata sfumatura di tinte, come un filosofo arcigno in mezzo a degli artisti, come un barbaro tra degli esteti.

Dante desunse dalla storia antica, dalla filosofia e dalla teologia la figura di Catone; dalla vita dei fervidi suoi anni giovanili, dalla poesia e dall'arte purissima, che gli fiorivano nell' anima, quella del fiorentino cantore. La prima fu eterna nel poema, quale simbolo dell' ascetica soggezione di ogni umano sentimento alla legge ed al dogma, quale esempio di

ogni negazione degli affetti terreni più forti e più gentili, di ogni rinunzia della propria volontà alla divina, della vittoria completa dello spirito sulle mondane lusinghe; l'altra rimase immortale, perchè signacolo della gloria più verace e più serena dell' arte, di avvincere e legare le altrui volontà, di far battere all' unisono i cuori, d'invogliare le anime del bello, di sollevarle a questo sublime ideale. Quella fu quale Dante volle nella sapienza sua infinita e nei precetti della dogmatica; questa fu quale gli balzò dall' anima innamorata delle vaghezze dell' arte — Catone è in sè figurazione del Medio Evo, Casella della Rinascenza. Catone è venerando, Casella simpatico; quegli è irremovibile e austero; questi è geniale e giocondo; il primo ci dice: " Non possumus! „ il secondo ti grida: " Omnia vincit ars! „

Quanto meraviglioso l'ingegno, che seppe crearli ambedue!

Livorno, 9 maggio 1900.

Giselda Chiarini



Prosa e Poesia

Un giovinotto s' innamora di una ragazza, n' è riamato, e la sposa; sposatisi, mettono al mondo un branco di figliuoli; seguitano a volersi bene, lavorano e sono felici. — Ai tempi de' tempi questo sarebbe parso buon argomento per un idillio; oggi un poeta novellino, torcendo il grifo, direbbe: Ci può egli essere niente di più prosaico? — Facciamo il caso un po' diverso: quella ragazza, come una Carlotta o una Teresa qualunque, è promessa ad un altro, ciò che non le toglie di fare un po' la civetta col giovinotto arrivato dopo; ma il giovinotto arrivato dopo, benchè innamorato, è un uomo sano, ha con sè il suo buon senso, considera, riflette; e, per quanto provi dolore della delusione, se ne fa una ragione, e si consola pensando che quella non era forse la donna fatta per lui, che donne al mondo ce ne sono tante altre, che, aspettando e cercando, non mancherà di trovarne una che possa renderlo felice. — Ed eccoci ancora nella vilissima prosa. — Che cosa ci vuole perchè questa vilissima prosa si cambi in poesia? — Ci vuole che il giovinotto sia un imbecille, che dinanzi a quella piccola contrarietà della vita si dia alla disperazione e si ammazzi. Ed allora abbiamo il Werther e l'Ortis, due capilavori letterari, dietro ai quali generazioni intere impazziscono.

Roma, maggio 1900.

Giuseppe Chiarini





Aversa — Panorama della Città
(Da Fotografia del signor M. Ordioni).

Musica giocosa

Il Secolo XVIII fu il più gaio e festevole di quanti lo precedettero.

Non era passata ancora sull' Europa la tormenta rivoluzionaria ed il turbine delle guerre napoleoniche, in mezzo alle quali si maturò lo spirito moderno.

La musica giocosa era perciò il genere, che meglio si attagliasse a quella società incipriata e raffinata, intenta solo a darsi bel tempo, e ignara dello abisso, che si andava spalancando sotto i suoi piedi.

E la musica giocosa nacque e toccò il vertice della perfezione sotto il bel cielo napoletano.

Non mai come a quel tempo si convenne a Napoli l' appellativo di città delle Sirene.

Dai quattro suoi rinomati Conservatori venne fuori una pleiade di sommi compositori, a cominciare dallo Scarlatti, che resero famosa la scuola napoletana, donde si diffuse pel mondo come un' onda di bellezze melodiche, che fecero la delizia dei padri nostri.

L' Italia, politicamente depressa, si era tutta rifugiata nella musica perchè, come scrive Heine, la musica era il solo demanio dove non penetravano il birro e l' inquisitore.

In quella pleiade splendono come astri maggiori Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa, che rappresentano i due poli della ricca e feconda natura medioevale, riboccante di passione e di vivacità inesauribile.

I Sovrani più potenti, come Giuseppe II e Caterina di Russia, si contendevano quei Geni meravigliosi, che usciti dall' infime classi sociali, portarono nell' arte tutto il fuoco, l' originalità e il brio di un popolo privilegiato, che conserva tuttora l' anima greca, stimolata e allettata dallo splendore del suo cielo e dall' incanto del suo golfo.

Paisiello e Cimarosa sono l' anello di congiunzione fra i precursori e i grandi Maestri del secolo d' oro della musica italiana.

Paisiello precede ed annunzia Bellini: l' uno e l' altro fattori insuperabili delle più soavi melodie.

La Nina pazza per amore, la più stupenda delle produzioni di Paisiello, è il bocciuolo donde fiorirà più tardi la Sonnambula.

Domenico Cimarosa, più colto di Paisiello, è il vero antesignano di Rossini.

Nel Barbiere di Siviglia s' incontrano spesso le felici reminiscenze delle Astuzie femminili e del Matrimonio Segreto, che è il capolavoro del Cigno di Aversa.

Forniti entrambi di fecondità e di originalità prodigiosa, crearono due generi di musica affini ma diversi, come affini e diverse erano le fattezze dell' anima e dell' ingegno dei due grandi maestri.

Nelle partiture di Paisiello la dolcezza melodica e l' amenità dello spirito inclinano più volentieri al patetico, e vi s' incontrano varietà di mezzi e di effetti e una sapiente ripetizione delle stesse frasi, che ai critici superficiali parve segno di sterilità ed era invece magistrale artifizio, che dava alla composizione carattere di unità e maggiore risalto.

Paisiello fu il primo a portare in teatro il genere misto, l' opera semi-seria, non come l' aveano trattato i suoi predecessori, ma in forma di commedia elegiaca, in cui l' elemento triste e drammatico si mescola all' elemento comico.

La nota caratteristica, che distingue le composizioni del suo emulo Domenico Cimarosa, è l' amore delicato e l' onesta gaiezza, espressa con leggiadra semplicità.

Egli ha dimostrato quanto sia vera la sentenza di Federico Nietzsche " ce qui a de " merite est facile, et le génie a les pieds légers. „

Bello di aspetto, festevole di carattere, d' ingegno vivacissimo, seppe rivestire l' estro comico di forme nuove, varie e graziosissime.

Cimarosa coi suoi originali parlanti fu il vero creatore dell' opera buffa, e nobilitò nel tempo stesso il dramma lirico come può vedersi negli Orazi e Curiazi, partitura ricca di sorprendenti bellezze. - Il duetto allorchè Orazio ritorna vincitore, la imprecazione di Camilla e l' ultimo duetto fra questa ed il fratello basterebbero a costituire la fama di un gran maestro.

Soprattutto gli va data lode di aver portata una rivoluzione nello strumentale, arricchendo l'orchestra con novelli impasti di armonie ed effetti di colorito fino allora sconosciuti.

Il Grétry confrontandolo al Mozart, col quale ebbe tanti punti di contatto, scrisse che Cimarosa pone la statua sul teatro e il piedistallo nell' orchestra, dove Mozart mette la statua nell' orchestra e il piedistallo sul teatro.

In tale giudizio, poco esatto rispetto a Mozart, si contiene questa grande verità, che la perfezione musicale consiste appunto nel sapere armonizzare esattamente il piedistallo e la statua.

Oggidì la musica, poco curando codesto equilibrio, si studia di piacere al malato irrequieto e ardente, ch' è lo spirito moderno, ritraendone le intime tempeste e le aspirazioni indefinite.

Abbandonando il cammino idillico e delizioso, pel quale l' aveano condotta Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Rossini e Donizzetti, la musica moderna non si contenta di cantare attorno a noi, ma cerca abbracciare con rude stretta quanto si agita dentro di noi e, seguendo la tendenza del secolo, si è fatta anch' essa democratica.

Il più grande innovatore, dopo Beethowen, fu Riccardo Wagner, il quale al dominio assoluto del canto sostituì la democrazia dell'orchestra, ove l'effetto musicale si ottiene mercè il contemperamento di più forze e con l' accordo delle dissonanze.

I suoi imitatori esagerano siffatta tendenza a scapito della limpidezza dell' espressione melodica, dimenticando che la musica, come la definisce Victor Hugo, è la luna dell'arte, e deve perciò parlare al cuore, al sentimento.

Si comprende che in un secolo di curiosità e di ricerche la musica non si contenti di accarezzare l' epidermide dell' anima e voglia penetrare le più secrete latebre del mondo morale, ma è bene che in questo lavoro intimo e tenebroso non smarrisca la sua missione, e dopo aver tentato di spiegare la profondità della vita, torni ad esserne il sorriso e lo svago.

Roma, 16 agosto 1900.

Bruno Chimirri

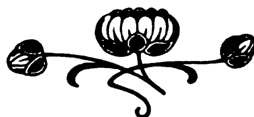


La musica di Domenico Cimarosa è un torrente di gioja. Il riso v'è fresco, limpido, innumerabile: guizza luminoso e sinuoso; vibra alto al cielo in gorgheggianti zampilli di melodia; croscia e spumeggia su le bocche degli uomini, tintinna e fiorisce d'oro su le labbra delle donne; ridonda e trascorre d' ogni parte: si sgrana in fluide cascate di perle dagli archi de' violini ilari; gorgoglia ed esulta ne' fianchi dei contrabassi gioviali; sgorga soave e sommesso dalle gole delle viole; prorompe impetuoso e sonoro dal cavo petto de' cembali; brilla, trema, si frange in rivoli, si sfiocca in ghirlande, s' accresce, dilaga pertutto, mormorando, sibilando, squillando, scampanellando, tripudiando, in una sinfonia meravigliosa di piacere e di vita.

Forse nessun' altra opera d' arte tradusse con maggior serenità e sincerità la divina comunione dell'anima con le cose, la sacra felicità dell'essere. Si direbbe che quel musicista, quel secolo e quella gente si sentissero il cuore gonfio di contentezza, come gli alberi a primavera son pieni di linfa. Invece il Cimarosa cospirava contro i Borboni e trascinava i suoi giorni amaramente in esilio; Napoli, generosa cavalla, rodeva impaziente e minacciosa il suo freno; e in piazza del Mercato, la mannaja lampeggiava e cadeva, lampeggiava e cadeva, mietendo le nobili vite di Mario Pagano, di Francesco Conforti, di Domenico Cirillo, di Pasquale Baffi, del conte di Ruvo, di Luigia Sanfelice. È uno spettacolo de' più commoventi e de' più istruttivi l' eroismo di questa gente che gustava e scrivea quella musica.

Palermo, luglio 1900.

G. A. Cesareo



Cimarosa e Napoli

Qui, dove in tante guise
Innanzi a la tua mente
La poesia sorrise
Dell' ampio suol fiorente,
Del puro cielo azzurro,
Del mar, che in su la riva
Con un gentil susurro
Si va frangendo ognor,
Qui ancor, qual voce viva
Di petti palpitanti,
S' aggira de' tuoi canti
Il ritmo animator.

V' è dentro la serena
Dolcezza del passato:
V' è il gaudio e v' è la pena
Del core innamorato;
Ed al soave accordo
D' armoniosi accenti
In cui freme il ricordo
D' un fortunato amor,
Ecco seguir, dolenti,
Altre armonie che sanno
Col lor segreto affanno
Giungere ad ogni cor!

E, se al fluir di tante
Melodi armoniose,
Un dì, nel core amante
Un fremito rispose,
Se apparve all' improvviso
Per te negli occhi il pianto
E su le labbra il riso
Per te brillò talor,
Ritorna, o Genio: e vanto
Di questa terra sia
La dolce Melodia,
Che qui giammai non muor!

Napoli, maggio 1900.

Francesco Cimmino



Ogni melodia s' individualizza nella visione contemporanea che ha misteriose e dolcissime vibrazioni nel cuore; perciò il risentirla è un ricordo dolorante talvolta, che vanamente tenta riprodurre il breve sogno radioso dileguato forse per sempre!

Napoli, 6 febbraio 1900.

Alfonso Compagna

Cimarosiana

Fra troni eversi e spente dinastie di tiranni,
su cui già densa stendesi la polvere degli anni,
ove la mite Aversa, tuffata ne l'azzurro
del cielo, allegra cullasi tra il verde ed il susurro
degli usignuoli, un giorno, ebro di luce e amore,
sorgesti, o Cimarosa, candido e puro fiore
del genio, a far felice quest' incantato eliso,
e la prima tua musica fu delle Grazie il riso.
Fu del dolor scïenza, fu l'arte de l'amore?
Certo le tue battute son battiti del cuore!...
Ed il tuo ritmo stendesi, or con i toni gai
d'un'alba, ebra di sole, or con i mesti rai
d'un bel chiaro di luna sovra ridente prato
o d'un tremulo lago su lo specchio fatato.
Han presieduto i genii del loco a l'ideale
tua musa, e sovra il limpido fonte battesimale,
ove Iomelli attinse l'aure di vita, sola
tua madre, ne la fede che gli umili consola,
vedova abbandonata, de la nativa chiesa
ti pose sotto l'egida sacra, ed un santo frate
ti fu padre amoroso ne le dure giornate.

***

Ora, che è scorso un secolo sovra la tua memoria
e l'inno tuo dei martiri fa palpitar la storia,
di te orfanello il canto, da la solinga cella,
ove del gravicembalo la tenera favella
t'apprese l'organista oscuro del convento,
quale ci desta in core soave sentimento!...

Dal tuo borgo nativo, de la fama su l'ale,
d'inclite reggie a un tratto varcasti l'auree sale,
e autocrati e regine, dotte e straniere genti,
quali d'Orfeo seguirono le tue note eloquenti.
Sia che volgessi ai rigidi margini de la Neva,
o del Danubio agli echi, o dove il turbo ardeva
de la Senna ribelle, o del Romuleo trono
ne le pompe solenni, fuggiasco, nel perdono
che t'inseguiva, memore degli amici perduti
sovra il palco ferale o nei carceri muti,
pur sempre in ogni terra del tuo canto ispirato
ti seguiva la festa, il fascino beato!...

***

Angelo, benedetto da le mani materne,
lungo le terre afflitte da le guerre fraterne,
non tu forse correvi, come mesta colomba,
a pianger la tua patria, chiusa già ne la tomba?
Ma in fondo non è nulla mutato! Ai vecchi dei
son succeduti i nuovi. Ma tu l'angelo sei
che ci risvegli al canto di libertà. Cammina
l'idea sempre più accesa di ruina in ruina,
l'idea vecchia si spegne, scalda i cuori la nuova,
abbatte e ricompone, seppellisce e rinnova,
ma tu, bianca figura di cigno o giglieo fiore
di nostre elisie sponde, come aroma d'amore,
spandi l'inno tuo sacro. Se il tuo canto rivive,
risponderanno gli echi sempre a le stesse rive!...

Napoli, 22 aprile 1900.

Luigi Conforti



Onorevole Signor Presidente,

Una lettera così bella, così amabilmente cortese mi fa rincrescere molto la insufficienza mia, mentre vorrei corrispondere in qualche modo all'invito di scrivere per i due fini accennati da Lei, onorare la memoria del Cimarosa e concorrere ad un'istituzione di beneficenza; ma io sono vecchissimo, e, cogli anni, mi sono venuti addosso molti guai.

Sebbene mio padre credesse necessario alla mia educazione abbellirmi l'animo e il cuore colle arti belle, segnatamente col farmi apprendere il disegno e un po' di musica, tuttavia la mia professione mi ha costretto a trascurarle. Non saprei dirle se non superficialissime cose intorno a sì nobile argomento. Pure accennerò alcuni ricordi.

Leggevo, molti anni addietro, un libro del Rousseau, probabilmente le Confessioni. Egli narra che una tal sera in un teatro di Parigi, da un palchetto, ascoltò una musica sì deliziosa che lo rapì. Quelle dolcezze gl'inondarono l'animo per l'arte leggiadrissima delle melodie napoletane, di cui tiene il Cimarosa luogo primissimo. Aggiungerò che la medesima soavità commosse me pure ogni qualvolta si riprodussero in Firenze composizioni musicali, sì antiche, pur fresche ancora d'immortale giovinezza. La melodia oggi si apprezza meno, preferendo l'orchestra. Ma la voce umana è il più bello strumento del mondo, come sentenziava il Foscolo, in particolar modo la voce femminile. Un maestro francese compose un dramma di argomento medioevale, tutto di istrumenti e le parole si recitano da due o tre attori e dal coro in cravatta bianca e in marsina: secondo me, stonatura insigne.

A Napoleone I parve che si mettesse la statua nell'orchestra e il piedistallo sul palcoscenico. Veramente, al tempo del Cimarosa l'orchestra prendeva piccola parte e spesso si terminava con arcate di contrabasso; ma questa sentenza, ove si pronunziasse in modo assoluto, tornerebbe ingiusta, perchè, ad esempio, nel Matrimonio Segreto, la dottrina orchestrale in armonia colle celesti note melodiche, non manca davvero.

Bisogna tornare ai Padri, scrisse il Verdi; e Padri appunto dell'arte musicale vera sono que' nostri antichi che facevano sentir nel canto l'espressione del dramma, in modo così naturale, che par facile, benchè difficilissimo.

Un arciduca d'Austria, in un teatro di Milano, ove si rappresentava un melodramma tedesco, se ne mostrò non contento e disse: A Vienna mi piace musica tedesca, in Italia poi, musica italiana.

Le canzoni, talvolta sì graziose, delle provincie meridionali, potrebbero insegnare a' nostri maestri qual sia davvero la musica nostra. Ma il gusto delle novità forestiere impecorisce, perdoni la parola, gl'ingegni anche migliori.

Veda, Onorevole Signor Presidente, che povera cosa è questa mia letteruccia, ma più non saprei. E ho voluto scriverle presto quantunque male mi sia riuscito, perchè la vecchiezza non promette giorni lontani.

Firenze, 11 dicembre 1899.

Suo devotissimo e gratissimo
Augusto Conti

A Domenico Cimarosa

Fra il frastuono di musici strumenti,
  Che assordan con le note altisonanti,
  Il lavoro di macchine stridenti,
  La ridda di bicicli rotëanti,

Sogno ai tempi passati; all' eleganti
  Danze, a le dame e cavalier serventi,
  Allor che, piene di soavi incanti,
  A ravvivar gli spiriti languenti,

Scendevan le tue note, o Cimarosa.
  E il core esulta, ch' è ancor sacra e viva
  La tua memoria. E qual, su zolla erbosa,

Fresco zampillo, nell' arsura estiva,
  Così, ne' tuoi concenti, si riposa
  Ancor l' anima stanca, e si ravviva.

Milano, giugno 1900.

Cordelia



La Natura

. . . .

La natura, che i vari
Suoi responsi concede
A' grandi solitari,
che in lei soltanto han fede;

e a chi, fra' pochi e rari,
per vie, senz' orma, incede,
e che, ne' suoi sacrari,
co' propri occhi la vede.

Solo a costor rivela
i suoi grandi misteri,
che, poi, son tanti veri;

ma, a chi la tenti e prema
col domma e col sistema,
in eterno si cela.

Roma, febbraio 1900.

Giuseppe Aurelio Costanzo



Un Voto...

Tre aiuti potenti abbiamo da Dio nella vita: la fede per illuminarla, l' amore per confortarla, l' arte per abbellirla.

La prima è degli uomini di buona volontà, che accettano nel presente, dono di Dio sublimemente veggenti per esso, oltre il mistero dell'eterno futuro; il secondo è di tutti, che aprono il cuore a quel sentimento innato in noi, che può trasportarci fino alle vette più sublimi dell' altruismo, come farci discendere negli abissi più profondi dell'egoismo; la terza — quella di cui amo parlare — è dei privilegiati, che, quantunque seduti al banchetto comune imbandito dalla natura, sanno scegliersi ed assimilarsi gli alimenti più sostanziosi e delicati, che equivalgono alle idee più peregrine e più alte.

Ma questi privilegiati, che sono sempre degli intelligenti, e che non di rado assorgono a Genî, non si acquetano nel solo compiacimento del di più, che possiedono sugli altri. Hanno bisogno di rivelarsi, di espandersi... Ed è così che spargono sul loro cammino, a profitto di molti, i lumi riserbati a pochi! È così che l'arte, figlia del bello, creata dall'intensità ed esuberanza del sentimento, "aristocratica nella sua altezza, diventa democratica nella sua diffusione „ per adottare una frase del Padre Semeria.

Oh, saper dare alla folla le commozioni, che suscitano le opere grandi e le potenti ispirazioni, saper parlare alle anime il linguaggio, che le ingentilisce e le innalza, è appena degli uomini superiori, dei Genî prescelti da Dio a stampare più profonda l' orma loro, onde non l' abbiano a cancellare neppure i secoli!

Ed è perciò, che, alla distanza di cento anni dalla morte di Domenico Cimarosa, Aversa, la sua fortunata patria, vuole, con ragione e con gratitudine, onorarne la memoria, sapendo come sia legata alla medesima una larga parte del trionfo, che il melodramma italiano ha riportato nel mondo. Perchè questo geniale e brillante musicista, dotato di una fecondità meravigliosa e d' una vena melodica senza pari, dopo aver sostenute alte, col suo forte emulo Paisiello, le belle tradizioni del teatro italico, proprio quando erano tramontati gli astri di Jommelli e di Piccinni, ha precorso di pochi anni quella possente individualità, che fu Gioacchino Rossini.

E come non pensare che, mentre i principali teatri d' Europa erano pieni delle delizie dei massimi lavori del Cimarosa, il *Matrimonio segreto*; *gli Orazî e Curiazî*; le *Astuzie femminili* ecc., segnanti — coi terzetti e i quartetti da lui introdotti — un gran passo nell'avviamento alle moderne forme del dramma, come non pensare che lo stesso Ros-

sini non abbia da Lui attinto norme, tecnica, ispirazione? È così che il genio raggiunge il vertice della sua ascesa, coll'interrogare i lavori dei maestri, che lo hanno preceduto, coll'inchinarsi al loro valore.



Aversa — Campanile del Duomo
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

Da Cimarosa a noi non è che un secolo, ma è quello, in cui più rifulsero gli eroi dell' arte essenzialmente italiana, Rossini, Bellini, Donizzetti, Ponchielli e il nostro titanico Verdi. Perciò torna gradito l' ammettere che questi astri luminosi, pur brillando per virtù propria, non devono anche un po' del loro irradiare alle produzioni geniali e felici di Domenico Cimarosa.

Oh, grande commercio dell' arte, che più si accomuna e si affratella, e più allarga i suoi orizzonti; più si eleva, si invigorisce, si perfeziona!... Davanti a questi grandi maestri italiani sfugge una parola, che sa di essere l'espressione di un voto ardito... E cioè che questa nostra terra, eminentemente musicista, senza farsi autonoma nel genere —perchè è giusto che il Genio abbia per sua patria il mondo— conservi la efficacia della sua musica, ritraendo con essa il linguaggio e l'indole del popolo, fra cui è nata, e continui, colla sua vena melodica, a scuotere e a intenerire; ad accendere a nobili sdegni e a santi entusiasmi; a disporci ai gagliardi propositi, ad un perdono magnanimo, a una carità fiorita, o ad elevarci a Dio.

Tutti impulsi, che, se non avessero niente da invidiare ai portenti d' Orfeo, traentesi dietro le pietre colla sua lira; nè alla virtuosità musicale di Davide, calmante colla cetra i furori di Saul; gioverebbero ad attestare ai più arcigni delle cose nostre, ossia ai troppo ferventi

fautori degli esotici, simboli, artifici e calcoli smorzanti l'estro, che quest'arte nostra nella sua limpida armonia è vera, è possente, è divina: e non adempie mai così bene alla sua missione come allora che risponde ai bisogni, al gusto e ai sentimenti del popolo fra cui palpita e vive.

Milano, il 19 marzo 1900.

Maddalena Cravenna-Brigola



Cimarosa e Paisiello

Vissero entrambi in un secolo fantasioso, elegante, delicato e vario, nel quale appaiono virili caratteri e consuetudini morbide, uno spirito nuovo di libertà, di fronte a crudeli reazioni, attiche concezioni di scultura e manierismo di pittori.

Tutta una rifioritura d'accademici, di aulici poeti, di graziose dame incipriate, dal bel neo sul collo eburneo, e filosofi, cercanti la sede dell'anima e un gaietto, spensierato sciame di cavalieri, nell'asservimento del bel paese, è il fondo del quadro, sul quale si vedono i due maestri della nota dolce.

Nati nell'istesso secolo, sono in contrasto per la concezione, spesso per i metodi, per il carattere certamente, come per la privata fortuna e per la pubblica.

Cimarosa era uomo di spirito fine, ed in questo aveva nulla da invidiare a Rossini.

Ne' salotti del suo tempo, così belli di vera eleganza, era circondato, carezzato per la piacevolezza della sua causerie, così accetta a Vittorio Amedeo III, che tentò, con mille pretesti, trattenerlo in Torino.

Paisiello era un sentimentale. Dacchè conobbe, e fu nell'estate del 1773, Cecilia Pallini, il maestro tarantino divenne un melanconico.

Nelle lettere al patrizio Girolamo Carducci-Agostini, suo protettore ed amico, egli non fa che piangere.

Cimarosa era un carattere saldo, forte tempra di patriota. Così ci appare nel 1798, in quella insurrezione, che erompeva come lava di vulcano.

Disprezza i delatori, guarda in faccia al birro e ride, ride nella carcere, o patetiche note canticchia, che commovono i carcerieri, tranquillo e fiero all'annunzio della sentenza, che lo danna a morte.

A Paisiello, Ferdinando IV non torse un capello.

Devoto, inchinevole, ed umile nella Corte borbonica, si piegò pure a Gioacchino Murat, perchè gli splendori di quel breve regno lo avevano affascinato.

Restaurato il Borbone, fatto più feroce e bieco, Paisiello, come tutti gli uomini varii, ebbe molestie e disinganni, i quali ne resero più triste l'animo.

***

Entrambi furono chiamati alla Corte russa. Cimarosa v'andò nel 1787. Forte, franco, pieno d'energia, coraggioso e baldo, piacque più all'eletta di quei generali ferrei, che alla Czarina, che non lo trattenne a lungo, quantunque meravigliasse per l'altezza di sua artistica concezione e per la dolcezza di sua melodia.

Prima v'era andato Paisiello e v'era rimasto dieci anni circa, accetto assai alla Czarina per il suo temperamento mellifluo, arrendevole.

Ebbe largo assegno, una villa, ed ebbe, in una fredda sera dell'inverno del 1774, lui abituato alle tepenti serate del Mezzogiorno d'Italia, sulle spalle il ricco mantello d'ermellino, che l'imperatrice gli porse, vedendolo tremare, mentre s'accingeva a suonare.

Cimarosa non aveva fatto mistero, in quella Corte, così piena di rigori feudali, così sonante del grido de' servi, così maledetta dai martoriati in Siberia, delle sue idee di riscossa, onde rimase, ne' due anni di sua permanenza colà, come il maestro stipendiato e non oltre.

Paisiello divenne familiare. La Czarina volle che insegnasse la musica alla principessa Maria Federowna.

Nelle lettere che, tornato in Italia, gli scrisse gli si rivela non regina, ma amica e si firma così: tua affezionatissima Teresa.

***

Cimarosa però fu più fortunato nella tomba, ove riposa indisturbato ed ha, ora, incliti onori.

Paisiello dalla modesta chiesa, ove i confratelli, piangenti, lo posero, fu tolto e trasportato, pochi anni or sono, in altro tempio.

La patria ne reclama, indarno, le ceneri.

Qui, non monumento, non effigie; una lapide, che l'ingiuria del tempo ha mezzo cancellata, fu posta sulla casa ove nacque, in via Delle Fogge, e, a stento, vi si legge: Riformatore della musica — trovò nel cuore la fonte dell'armonia — e n'ebbe in copia, scorrevoli melodie d'amore e di pianto.

Il poeta Urbano Lampredi, un arcade, morto il maestro, lo cantò, rivolgendo ad Archita, questa preghiera:

Archita, o tu che misurasti audace
I monti e quante arene il mar rinserra,
Lieto ricevi nell'elisia pace,
Uom grande al par di te, della tua terra.

***

Nel campo dell'arte rimangono gloriosi entrambi, nè appaiono fortemente rivali, quantunque le scaturigini delle ispirazioni ed i metodi fossero diversi.

Cimarosa, anima ardente, ha ispirazioni forti, l'uomo studiandolo nel suo tempo, come nell'Italiana in Londra.

Pulsazioni di romanità classica, magnifica in Giunio Bruto, che fu scritta nel 1800, un anno innanzi alla sua morte.

Scatti e lampeggiamenti, quali egli sentiva nell'anima ignea, appaiono negli Orazii e Curiazii.

Melodia scorrevole, limpida, come cristallo terso, è quella, di cui sono circonfuse tutte le sue opere, nelle quali brillano, la prima volta, audacemente, terzetti e quartetti, a voci unite, metodo introdotto da lui.

Dolce, soave, scuotitrice melodia, onde s'infiammarono ed arsero le platee, che udirono Le astuzie femminili, Penelope e quell'Artemisia, che, in Venezia fu l'ultimo, grande suo trionfo.

Anche oggi, a così larga distanza di tempo, dopo eventi così diversi e dopo una rivoluzione nel mondo dell'arte e del gusto, il maestro s'affaccia a noi, fra le scene di quel Matrimonio segreto e ci inebria di delicate note, di sottili vibrazioni.

Incantatore, fascinatore e bello, ci pare di vederlo, quale ne' vecchi dipinti, o nel profilo severo delle medaglie, ampia la fronte, aquilino il naso, le nari aperte e l'occhio saettante; diritto e nobile nel suo serico robbone.

Pare ancora vederlo complimentato dal re a Vienna, in quel palco tutto arazzi e specchi, mentre gli spettatori, in piedi, pazzi d'entusiasmo, acclamavano il maestro sorridente e glorificavano, in lui, il nome italiano e la divina arte del canto.

A volte ci appare nelle chete giornate, dopo il trionfo, chiuso co' suoi scolari, amore suo e cura, lieto in mezzo ad essi, e felice, ispirandoli.

O esce luminoso, dopo patimenti atroci, vigliacchi insulti e codardia d'insidie, dalla carcere, buia e livida, tana nella quale re Ferdinando l'aveva gittato, e n'esce come un trionfatore, portato sulle braccia dagli scolari e dagli amici, che lo avevano pianto, credendolo, per la rabbia del tiranno, truffato per sempre all'arte ed alla patria.

***

In Paisiello si sente la nota del suo temperamento di melanconico. — L'oratorio della Passione da lui scritto a Varsavia, La disfatta di Dario, la Grotta di Didone e quella Nina pazza per amore, così piena di sentimento, così flebile d'armonia, così incantevole per ingenuità di personaggi, ne sono la testimonianza migliore.

Vi sono opere di lui, nelle quali una scintilla allegra rischiara la tetraggine di sua vita, come la Serva padrona e il Barbiere di Siviglia; in esse l'ispirazione sentimentale supera la semiseria.

È sempre, per altro, geniale, anche quando non appare brioso, secondo che il personaggio richiede.

***

Cimarosa morì rigoglioso di vita a cinquantasei anni, e corse voce fosse per veleno regio.

Paisiello si spense, in età tarda, abbandonato da quelli stessi cortigiani pieghevoli, che egli aveva carezzato.

Solo, morta nel Febbraio del 1815 l'adorata donna, la sua Cecilia, l'assalse un dolore cupo, straziante, un senso indefinito di solitudine e la nostalgia, male della patria, che la patria non valse a curare.

Ed il giovanetto, che aveva amato gli ampii plenilunii ed il mare nostro nei suoi riflessi d'argento, il giovanetto che aveva trovate soavi note di melodia, fra le colline digradanti attorno all'Jonio cerulo e fra i canneti e il murmure del Galeso, fatto vecchio, vi cercò indarno salute e pace.

***

L'arte geniale, dolce, soave di entrambi, scende, anche oggi, confortatrice all'anima nostra.

Dovunque sono figli dell'arte, pallidi volti di poeti, smunte faccie di sognatori, spasimanti negli estri di febbri divine, dovunque l'amore scuote, o scintilla, o sieno armonie, che favellino ai cuori, o meste note, che dicano ai solinghi, ai pensosi, la luminosa parola, che prorompe e infiamma, ivi, sempre, il nome de'due maestri va celebrato.

E il loro cielo, il cielo dell'arte loro è ancora in alto ed è bello, perchè ad esso non giunge ira dei potenti, miseria dei procaccianti, delusione dei vinti.

Giunge là, in quel cielo radioso, una favella, fatta dall'armonia di tutte le favelle, onde ogni gente l'intende.

E questo linguaggio comune viene dai canti, dalle canzoni, dalle elegìe, lagrime e sorrisi dell'armento umano!

Sale, sale come un inno antichissimo, fidato ai venti e si ripercuote ancora nell'aria cheta, come eco, che vien di lontano.

Chi sei tu dal bel peplo antico e succinto, profilo prassitelico, chi sei tu, che parli così dolce e innamori?

Io sono Penelope, desiderio di pace e d'amore.

E tu che fiero ecciti e scuoti, tu forte latino, togato?

Io sono Giunio Bruto e rivivo nella pompa del cielo laziale e reco armonie, che l'alma madre di biade, di viti, di leggi eterne non conobbe.

E tu sottile, diafana Nina, folleggiante, e voi morti evocati nel passionale metro dell'Oratorio, lagrima stillata dal celestiale occhio dell'angelo, che chiedete?

Noi duriamo, rispondono, noi duriamo nel canto de'maestri, più che in vita durammo, e anche morti li amiamo, più che in vita li amammo.

***

Ai giovani, che il desiderio di gloria suscitò, ai forti che il genio alato e lucente già sentono sulla fronte, ai vecchi che dilessero quelle sante armonie, a tutti balza il cuore nelle sale, o nel fragore de' teatri, allorchè come rievocazioni benefiche, rappresentasi qualcuna delle tante opere, nelle quali rivive l'armonia de' due maestri e la gloria.

Taranto, 6 ottobre 1900.

A. Criscuolo



Luigi Serio

Il 13 agosto 1783 andò in iscena al S. Carlo, per la festa della nascita della Regina, l'Oreste del Cimarosa. Gli esecutori furono la Marina Bertaldi, detta la Balducci, prima donna, della quale si lodavano la voce agilissima ed estesa, l'abilità di attrice e la bellezza della persona; Francesco Roncaglia, soprano, dei migliori del tempo; il tenore Domenico Mombelli; e, nelle parti secondarie, la Teresa Benvenuti, Angelo Monanni, detto il Manzoletto, ed Antonio Rubinacci.

Il libretto era stato scritto da Luigi Serio, poeta di corte. Un altro personaggio, il Serio, travolto, come il Cimarosa, nella bufera del 1799, e perito in essa! Questo incontro di nomi, e l'essere il Serio piuttosto noto per la sua tragica fine, che non nella sua vita precedente, m'inducono a fare qui di lui un breve ricordo.

Il Serio, nativo di Vico Equense, cominciò come improvvisatore. Intorno al 1765 egli era una celebrità del genere, e si distingueva dai soliti poeti estemporanei per la soda coltura letteraria e scientifica. — Il dotto svedese Björnstähl, venuto a Napoli nel 1771, ne sentì far grandi elogi; e, curioso di conoscerlo, lo trovò poi un giorno in casa del naturalista Padre Minasi. Pregato d'improvvisar qualcosa, il Serio invitò uno degli astanti a mettersi al pianoforte, gli domandò in qual tuono avrebbe suonato, e chiese al Björnstähl che gli desse un tema. E il tema dato fu: il rimbambinirsi di un grand'uomo per effetto della vecchiaia, con l'esempio dell'archeologo Mazocchi, in quel tempo ancora vivente. Al Serio andò a genio, perchè nuovo; e, accompagnato dal pianoforte, cantò per una buon'ora, trattando il tema in ogni parte, entrando in disquisizioni di scienze naturali e di anatomia, sul consumarsi delle corde nervose, l'indebolirsi della memoria, e il cancellarsi delle idee; e formò infine un quadro dell'opera compiuta dal Mazocchi, che aveva illustrato la sua epoca e la sua nazione, additandolo ai giovani come modello.

In qualità d' improvvisatore, fu due volte, nel 1777, ricevuto dai sovrani; piacque moltissimo, tanto da essere invitato alla tavola regale; ed ottenne il posto, da lunghi anni vacante, di Poeta di Corte; e poi l'incarico di rivedere le opere di tutti i teatri e di provvedere ai bisogni poetici del S. Carlo. In quel tempo stesso, fu fatto professore della cattedra, allora istituita nella nostra Università, di Eloquenza italiana: cattedra, che occupò per oltre un ventennio. E, come poeta di Corte, revisore, professore, improvvisatore ed avvocato, egli fu gran parte della vita napoletana dell'ultimo quarto del secolo XVIII.

Raccolse due volumi di sue Rime nel 1772 e 1775; tra le quali è un Bacco in Mergellina, imitazione del ditirambo del Redi, pubblicata la prima volta nel 1768 per le nozze di Ferdinando e Carolina. E moltissimi sono i suoi epitalamii, epicedii, cantate, drammi, che si possono veder citati dai bibliografi e biografi, e di cui una serie quasi completa si trova nella Biblioteca della nostra Società Storica. Di tutta questa produzione niente sopravvisse; nè era degno di sopravvivere. Il Serio fu un versificatore, di certo non privo di abilità, ma mestierante; scrittore di occasione e di comando; e quindi vuoto e freddo. Io recherò soltanto, come saggio dei suoi versi, un sonetto per la morte del Genovesi, che è nobilitato dalla persona che celebra:

Per la morte dell' Abbate Genovesi

Aratro, lituo, stral, rete, metalli,
Vulcan, la Dea di Atene, in seno all' onde
Volante pino, che di merci abbonde,
La bilancia e la spada, armi e cavalli,

Man, che incatena i pregiudizi e i falli,
E accenna, ardita, dove il ver si asconde,
Occhio, che mira in ciel moli gioconde,
Per convessi e per concavi cristalli,

Nel marmo sepolcral del Genovese
Scolpisca un Fidia, e carmi in aureo segno,
Così l'estinto Eroe faccian palese:

Qui giace il Fral di quel divino ingegno,
Che colla lingua, e colla penna attese
Al ben dell' Uomo, ed all' onor del Regno.

Poetò anche in dialetto, e mi stanno nella memoria certi versi di una sua canzonetta al Re, in cui descrive festosamente il bel paese e la facile vita di Napoli, e, volgendosi contro i pessimisti, che facevano perpetui e lamentosi confronti coi meglio progrediti e più civili

paesi stranieri, e contrapponevano agli scalzi lazzaroni di Napoli il ben vestito popolano di Inghilterra, esclama:

È lo vero ca pe Londra
Nu scauzone non ce vide;
Ma si truove uno che ride,
Io mme voglio fa scannà!

La fraseologia dei novatori, della gente alla moda, gallicizzante ed anglicizzante, delle anime sensibili, dei filosofanti, era un suo odio particolare. Contro costoro scrisse, tra l'altro, un opuscoletto, pubblicato anonimo, col titolo: Cose e non parole, mettendo in caricatura gli obblighi filosofici ed utilitarii, che si volevano addossare alla poesia.

Ma non pare che questo suo odio fosse effetto di un pensiero profondo. Era un'opposizione a quella moda, che, come tutte le mode, aveva un lato sciocco. Egli stesso, per altro, aveva esordito con un opuscolo di Pensieri sulla poesia, dedicato " all' abate D. Ferdinando Galiani, consigliere di commercio „ (Napoli, 1771, di pp. 12), in cui notava la vacuità della poesia italiana ed esortava al rimedio. Scrisse anche un opuscolo di critica sulle traduzioni poetiche del Mattei, dedicato a Monsignor Fabrizio Ruffo, il futuro Cardinale; e nel 1791 mise fuori il programma delle sue Istituzioni dell'eloquenza e della poesia italiana, lezioni universitarie, che si sarebbero dovute pubblicare in quattro tomi presso Vincenzo Flauto. Il suo scritto migliore di critica letteraria resta l' opuscolo dialettale lo Vernacchio (1780), diretto contro la Grammatica napoletana del Galiani e compagni, in cui difese, con fine senso estetico, il Basile e gli altri scrittori dialettali del seicento dalle accuse del Galiani, che non li aveva bene intesi.

Di carattere vivacissimo, egli ebbe molte altre brighe, oltre queste polemiche letterarie col Mattei e col Galiani. Nel 1784 si mescolò alla questione del maestro Cordella, che appassionò tutti i letterati del tempo, non escluso Don Onofrio Galeota. Nello stesso anno fu avvocato del conte Alessandro Pepoli di Bologna in una curiosa causa di scommessa per una corsa in calesse contro un D. Gennaro Marino: ma, vinta la causa dal suo cliente, entrò poi in urto con costui pel compenso; e, sulla quistione, corsero lettere e manifesti a stampa, uno dei quali ha per titolo: " A Don Luigi Serio Improvvisatore ed Avvocato distruttore dei suoi Clienti „.

Le lotte, ch' ebbe a sostenere, come revisore teatrale, per la riforma del melodramma, sono state raccontate da me altrove sulla scorta dei documenti e delle lettere di lui, che si conservano nel Grande Archivio. Anche l' Oreste, che Cimarosa musicò, fu mosso da un pensiero di riforma. " L'ho composto, egli scriveva in una lettera al Re del 3 febbraio 1783, dopo lungo e severo studio su dei più grandi poeti antichi e moderni: dopo avere insegnato per sei anni i principii di tal genere di poesia nella Università Regia, e dopo la continua pratica dei teatri „. Aveva cercato in esso di osservar la regolarità, e le unità, compresa quella di luogo, per quanto gli era stato possibile. Aveva ridotto i recitativi al minor nu-

mero, spargendo il dramma di cori, ed unendoli all'azione sì che servissero allo sviluppo di questa. Ma quell'Oreste, che non ha niente di comune, neanche nella favola, col vigoroso Oreste alfieriano, pubblicato in quel torno, è povera cosa; nè miglior fortuna ebbero gli altri suoi libretti.

Il focoso uomo, che anche nello scrivere al Re non ha il tono del cortigiano (per quanto cortigianamente poetasse, secondo prammatica), lasciò l'ufficio di poeta di corte e di revisore nel 1795, per ragioni che non ci sono note: ma conservò quello di professore di eloquenza nell'Università. Nella rivoluzione del 1799 compare subito come uno dei più decisi: è suo un Ragionamento al Popolo Napolitano, dedicato a Mario Pagano con le parole: " Cittadino, Io t'intitolo questo mio ragionamento, perchè un gran repubblicano tu sei, e " perchè ancora io so, che tu mi ami, come io amo te. Salute, e fratellanza. Il cittadino " Luigi Serio „: fiera requisitoria contro il governo regio e le corruttele della Corte. Se questa metamorfosi dell'antico Poeta di Corte accadesse di un colpo, o si fosse svolta lentamente, non sappiamo. Non farà meraviglia di sentirlo pieno di fiele contro quella corte, nel cui seno si era trovato: i critici delle istituzioni nascono spesso dai loro antichi componenti e aderenti, testimoni degli abusi e feriti da questi. Che nella Repubblica il Serio fosse tra gli estremi, appare anche dall'essere stato egli, insieme con Vincenzo Russo, mandato oratore dalla Società Patriottica alla Commissione legislativa per sostenere l'accusa di aristocraticismo contro il Pignatelli di Monteleone e il marchese Bruno di Foggia. I due esaltati accusarono di lor capo anche il Doria, costringendo gli accusati a dar le dimissioni per evitare mali peggiori.

Il Ragionamento al Popolo merita di esser letto, pel calore dell'accusa e per le pitture satiriche della corte, che contiene. Lo raccomando, insieme col Vernacchio e con qualche poesia, ai futuri collettori di una Biblioteca letteraria napoletana. Ma la pagina più bella, scritta dal Serio, fu quella della sua morte. Chi non ricorda il racconto commovente del Colletta? Il 13 giugno il Serio si trasse dietro i nipoti a combattere contro le schiere di Ruffo, che assaltavano Napoli. " Il vecchio, per grande animo e natural difetto agli occhi, non vedendo il pericolo, procedeva, combattendo, con le armi e con la voce. Morì su le sponde del Sebeto: nome onorato da lui, quando visse, con le muse gentili dell'ingegno, ed in morte col sangue „.

Un altro contemporaneo, il Signorelli, scrive che fu ucciso " ai piedi del Torrione del Carmine „. E una tradizione raccolta dal Martorana vuole, che lo accompagnasse nella pugna un suo figlio naturale.

Finora non era noto l'anno di nascita del Serio; ma io avevo congetturato che nel 1799 non potesse avere più di una sessantina di anni. Il can. Gaetano Parascandolo ha, proprio in questi giorni, pubblicato un documento dal quale risulta che il Serio nacque nel 1744, e che perciò, quando fu ucciso, era sui cinquantacinque anni.

Napoli, giugno 1900.

Benedetto Croce

Illustre Signore

Appagherei di gran cuore il desiderio, che Ella mi esprime con parole così gentili, se riguardo a Domenico Cimarosa avessi qualche cosa da scrivere, che meritasse d' esser scritto. Ma non sono in questo caso. Scrivere una pagina, come Ella mi chiede, per dire con un giro di frasi (e non potrei dir altro), che ammiro il Matrimonio Segreto come ogni italiano, che non abbia sul capo la maledizione di tutte le Muse, mi parrebbe indegno d'una pubblicazione intesa ad onorare il Grande Maestro; dalla quale debbono essere esclusi i luoghi comuni e la rettorica dei profani. Tra il non scrivere nulla e il mettere il nulla in iscritto, mi pare che la prima colpa mi debba esser più facilmente perdonata.

Mi perdoni dunque, illustre signore, e accetti benevolmente l'espressione dell'alta stima e della viva simpatia del suo

Torino, 21 febbraio 1900.

Dev.mo
Edmondo De Amicis

On. Avvocato
Pietro Rosano - Napoli



Domenico Cimarosa, fra' più celebri maestri della Scuola napolitana, è pari a copiosa vena di grazia e di geniale melodia, è modello di vivacità di ritmi e di costanza tonale. Come il suo contemporaneo Mozart, egli ebbe tanto genio quanta arte, tanta arte quanto genio. Il Matrimonio segreto precorre il Barbiere di Siviglia del radiante Rossini. Il Cimarosa, che seppe giocondare tutti i pubblici di Europa del secolo che muore, ebbe non pochi tormenti, che gli dettero morte in Venezia, per le tante turpitudini politiche del tempo. Erano eccellenti in lui le due qualità di uomo e di artista; fu amante di libertà, come di melodia.

Se le sue ossa disperse ed ignorate, ed ancora in questo è simile al Mozart, potessero avere voci e parole direbbero: Sono di quelli della diecina, che non produssero mai niente di tristo e di contraffatto nell'arte, ed in ciò dissomigliano dalle migliaia.

Napoli, agosto 1900.

N. D'Arienzo



Cimarosa... nella Politica

Domenico Cimarosa, che Florimo chiamò l'anello di congiunzione fra l'antica e la moderna musica, non fu modello di carattere politico. Era un artista, e la politica fu per lui, come sempre per gli artisti, rare eccezioni a parte, distrazione o tornaconto.

Era venuto in gran fama, nè a Napoli soltanto, ma a Roma ed a Vienna, dopo il Matrimonio segreto, che andò in iscena nel 1787, e fu un grande avvenimento nel mondo dell'arte, che allora era tanta parte del mondo sociale. A Roma e a Vienna perdettero la testa addirittura, e a Napoli fu rappresentato per centodieci sere, in sei mesi. Non è dunque maraviglia, che la Repubblica Partenopea, dodici anni dopo, ordinasse al Cimarosa l'inno patriottico, che fu, in quei tempestosi giorni, l'inno ufficiale della libertà. Caduta la Repubblica, il maestro, credendo mettersi al sicuro, assunse con disinvoltura il vecchio titolo di maestro di Cappella in Corte, e musicò una cantata, che, nella chiesa della Vittoria, alla Riviera di Chiaja, fu eseguita nella festa, che il 23 settembre di quell'anno nefasto, celebrò il prete don Gennaro Tanfano, col concorso di molti realisti e sanfedisti.

Quella cerimonia religiosa si compì fra il terrore delle esecuzioni capitali: un mese dopo quel 20 agosto, nel quale furono più numerose le vittime; e un mese prima di quel 29 ottobre, in cui furono afforcati Pagano, Cirillo, Ciaja e Pigliacelli, e per cui il Marinelli disse: "Ci è stata gran giustizia al Mercato su di persone di gran merito„.

Il Cimarosa stampò quella cantata e ne fece omaggio al Re. Da alcuni documenti, che si conservano nell'archivio di Stato di Palermo 1) e di recente rinvenuti dal mio carissimo Luigi Conforti, Regio Economo Generale dei Benefizii vacanti in Sicilia e illustratore accurato del periodo della Repubblica Partenopea, e degli anni che la precedettero, si può argomentare quanta fosse l'ira del volgarissimo Re, ricevendo quel dono. Ne chiese conto al cardinale Ruffo, che rispose col seguente caratteristico rapporto, in data 2 novembre 1799:

Napoli, 2 novembre 1799.

" Il Cardinale Ruffo,

" Pervenuta a S. M. una cantata a stampa, posta in musica dal Maestro di Cappella
" Cimarosa, nel tempio eretto nella Riviera di Chiaja, dedicato alla Vittoria sotto li 23 del

---

1) Archivio di Stato di Palermo; dal reg. segnato di n. p. 1965 dei dispacci della Real Segreteria, anno 1799, Napoli, a fogli 22 retro, e a fogli 89 e seg.

" passato settembre, Sua Maestà gli fece sentire, che davvero non sapeva comprendere, come " quel Cimarosa, che servito la Repubblica e battuto la musica sotto l'infame Albero della " libertà, sia stato abilitato a scrivere un simile componimento riguardante le sue vittorie, " che con sorpresa avea la Maestà Sua veduto posta in scena in detta Cantata la sua Real " Persona, senza averne dato il permesso; Che era restata stranizzata (sic) nel veder nelle " stampe chiamato il Cimarosa Maestro di Cappella all'attual servizio di Sua Maestà, quando " per la di lui cattiva condotta più non appartiene alla Real Corte; Che avea trovata irregolare " la condotta dei Revisori, per cui ordinò la Maestà Sua di far loro sentire ad essere in " avvenire più cauti nell' accordare tali permessi, e prescrisse finalmente di prendersi conto " sulla condotta di esso Cimarosa.

" In esecuzione di tali comandi rassegna il Cardinale di aversi comunicato alla Real " Segreteria di giustizia per la esecuzione in tutte le sue parti, come anche a quella di Finanze " per lo Banco di Casa Reale, per la parte che riguarda di non essere più il Cimarosa al " Real Servizio.

" In suo discarico poi fa presente, che riguardo alla stampa di detta Cantata, Egli non " ne ha saputo mai cosa alcuna, giacchè ha creduto dover questa esser della cura dei Revisori " e del Cappellano Maggiore; e che egli era impossibilitato nelle gravi sue incombenze di " osservare tutte le carte, che volevano darsi alle stampe.

" Per quello poi, che riguarda il Cimarosa, dice che questi non fu adibito per detta " cantata col suo permesso, ma se ne avvalse chi regolò detta festa. Nè Egli ha creduto " inibire al Cimarosa l' esercizio delle funzioni di Maestro di Cappella, mentre l'ha veduto " libero, e che la Giunta di Stato non ha dato alcun passo contro il medesimo. „

In seguito a questo rapporto, fu emessa la seguente reale risoluzione:

" A 14 Novembre 1799. Discarico del Cardinal Ruffo per la cantata posta in Musica " dal Maestro di Cappella Cimarosa.

" Sua Maestà disapprovando non già la condotta del Cardinal Ruffo, ma degli altri che " hanno dato causa alle commesse irregolarità, vuole che ne siano nel Real nome ripresi, " 13 Novembre 1799 „.

Ed è degno di veder la luce quest' altro documento, che porta anch' esso la data del 2 novembre 1799. È la relazione, che la Giunta di Governo fa al Re, circa i teatri di Napoli nei cinque mesi di repubblica, e la responsabilità dei rispettivi impresarii innanzi al Governo restaurato. Vi si parla, in ultimo, anche del Cimarosa, nè con benevolenza, anzi con ostentata severità. Benchè lungo, il documento sarà letto con interesse, tanto è caratteristico e curioso, nella sua ortografia burocratica e punteggiatura del secolo passato:

" Napoli 2 Novembre 1799.

" La Giunta di Governo,

" Rapporta le diligenze praticate dalla Giunta di Stato per mezzo del Giudice di Polizia D. Nicola Liberatore per l' individui tutti addetti ai Teatri di quella Capitale descritti nella

nota rimessale da V. M., e siccome si trova di aver dato conto di quelli del Teatro di S. Carlino e del Teatro Nuovo sopra Toledo, vien oggi a riferire l'occorrente per gli altri tre teatri di S. Carlo, del Fondo e dei Fiorentini, ed in ultimo si dà carico della Commissione de' Spettacoli stabilita dopo l' entrata dei Francesi, facendo principalmente presente a V. M. che tutti quei addetti ai Teatri, che si sono trovati rei di Stato, sono o carcerati, o andati via; che di questi la Giunta di Stato ha tralasciato di far parola, incaricandosi di quelli, che sono liberi, e fuor di arresto; e che siccome questa gente vive prestando servigio nel proprio mestiere, non avendo meritato i suddetti l' arresto dalla Giunta di Stato, soggiunge la divisata Giunta di Governo, che non avrebbe incontrato riparo di accordare a costoro il permesso di potere essere adoperati nelle opere da darsi in Musica, ed in prosa nei tre Teatri di S. Carlo, Fondo, Fiorentini, per non lasciare oziosi tant' individui, e questa Capitale senza spettacoli onde darsi al popolo una distrazione, ma si è astenuto di farlo per lo rispetto, e venerazione dovuta alle vostre adorabili disposizioni su questo assunto. E siccome la Compagnia de' Fiorentini, secondo si è riferito dalla Giunta di Stato, si è mostrata attaccata a V. M. e le dimostrazioni, che si cennano fatte dalla stessa, sono state per positiva richiesta de' Francesi, e Giacobbini, ha creduto perciò espediente essa Giunta di Governo di accordare loro il permesso delle recite, per non privare il pubblico di uno spettacolo, onde tenerlo disvagato nelle ore della sera, permettendo all' Impresario D. Nicola Ricciardi di continuare interinamente sino a vostra Sovrana determinazione, e di avvalersi del primo uomo di S. Carlo Pietro Mattucci, e del Ballerino Antonio Calvarola, che oltre di essere un semplice ballerino, altra imputazione non ha, se non quella di aver servito la Guardia Civica; portando Uniforme, sciabola, e pennacchio di cui si è giustificato di essere stato obbligato, e carcerato per mancanza di distintivi Repubblicani, riferisce a tale oggetto essa Giunta di Governo, che non essendovi oggi Deputazione di Teatri, di avere incaricato interinamente D. Francesco Spinelli di Scalea come persona adatta per i spettacoli.

" Tralascia dunque la Giunta di Governo di far parola di tutti gl' individui de' divisati tre Teatri, per lo mottivo (sic) di sopra espressato (sic) di non essere stati costoro carcerati dalla Giunta di Stato, ed in conseguenza senza delitti; facendo particolarmente menzione di quelli soltanto, che si credano pregiudicati; o di alcuni, che hanno avuto ingerenza negli affari de' spettacoli nella passata rivoluzione, cominciando dai coniugi Pietro Cimorelli, e sua moglie, de' quali lo stesso Giudice Inquisitore ha sospettato de' testimoni prodotti contro dei medesimi, per cui sentendosi pregiudicati han chiesto con memoriale di commettersi dalla Giunta ad altri, l' esame della di loro condotta, e che interinamente si accordi loro il permesso di recitare.

" Per l' Impresario D. Nicola Ricciardi dice la Giunta a V. M. di avere rilevato per mezzo ancora di quella di Stato di essere stato il medesimo per ben tre volte carcerato; la prima, come Procuratore di D. Luigi Custode; la seconda, perchè la sera del Corpus Domini non fece illuminazione come si era ordinato; e l' ultima perchè sospetto di essere realista, avendolo così caratterizzato i testimoni, i quali han soggiunto dippiù, che la sera dei 30 mag-

gio correndo il nome di V. M. egli pose il cartello per il Fondo, con illuminazione; e per ordine della Commissione de' Teatri fu obbligato di togliere, e che le opere Democratiche (sic) rappresentate nel suddetto Teatro dei Fiorentini si fecero per ordine di quel Governo, finalmente dice per questi la Giunta di Governo, che per l'imputazione, che gli si è data di avere accettato l'incarico della festa di Ballo che si diede ai 2 di giugno nel Teatro di S. Carlo, per le supposte vittorie dei Francesi, con aver fatto il manifesto di cui si acchiude copia a V. M. per farne quel conto che stima per l'espressioni ivi contenute, rimarcando la circostanza di essere stato fatto due giorni dopo di quell'altro che gli fu proibito, col quale le annunciò l'illuminazione del giorno 30 maggio in ricorrenza dell'Augusto nome di V. M. soggiunge, che, per sgombrare il Ricciardi l'animo di V. M. ha presentato ad essa Giunta una supplica, colla quale giustifica la sua condotta, dimostrando di essere stato obbligato con la forza dai rubbelli a far ciò, che il cuore non gli dettava, essendosi regolato in modo, che per ben tre volte fu arrestato da quel sedicente Governo.

" Per D. Domenico Chelli dice essa Giunta di Governo, che la Giunta di Stato con la sua rappresentanza ha parlato in più luoghi del medesimo, ma siccome a ricorso dello stesso Chelli ha commesso un informe particolare ad essa Giunta di Stato, così si riserba di fare altra volta presente a V. M. tuttociò che dalla stessa le sarà riferito.

" Sommette parimente a V. M. la Giunta di Governo, che tutte le rappresentanze fatte nei tre suddetti Teatri si sono sempre eseguite per disposizione di quel tumultuario Governo (sic) e per l'influenza di qualche sconsigliato.

" Per la Commissione dei Teatri non tralascia di sommettere la Giunta di Governo a V. M. di averle riferito la Giunta di Stato, che fin dal principio fu quella composta dal Duca di Noja, dal Conte Lucchesi, il quale vi rinunciò per ben due volte, e poi dal Duca di Noja, da D. Felice Colonna, Francesco Montano, D. Domenico Cimarosa, D. Salvatore Grimaldi, D. Giovambattista di Lorenzo, e da Biagio de Turris per Segretario, facendo un mese per cadauno da Presidente. Riguardo a D. Giovanni Paisiello si riserba essa Giunta di Governo con altra rappresentanza di dire a V. M. l'occorrente, pendendo un'informe particolare di lui nella Giunta di Stato.

" Dal Carattere, che fa la Giunta di Stato di ognuno di quei soggetti addetti a tali Teatri, non meno della Commissione già sciolta, per mancanza di legittima potestà, si vede nell'obligo la Giunta di Governo di manifestare a V. M. di potere essere adoperato per cose di Teatro D. Giambattista di Lorenzo, giacchè lo stesso ebbe poca ingerenza in detta Commissione, con aver manifestato in tutti i discorsi il suo sentimento contrario al Governo Democratico, **tutto all'opposto di D. Domenico Cimarosa, che oltre di avere adottato simili sentimenti, pose anche in musica varij Inni Patriottici, ed assistè al canto dei medesimi.**

" Perchè dunque V. M. avesse sotto l'occhio quanto si è riferito dalla Giunta di Stato, acchiude a V. M. la Giunta di Governo l'originale consulta della stessa, la Copia del manifesto dell'Impresario Ricciardi, ed il ricorso dei coniugi Cimorelli, e del Ballerino Antonio Calvarola.

Risoluzione

22 Novembre 1799 - Condotta degli individui addetti ai Teatri:

" S. M. rest' intesa, e vuole, che a questo Capitan Giustiziere si rimetta nota di quelle " persone, che si sono malamente condotte in Napoli nella passata Anarchia per suo rego- " lamento ,,.

(Dal Registro di N. prog. 1965 delle scritture della Real Segreteria - Dispacci, Anno 1799, Napoli - a fogl. 109 retro e segg.) del Grande Archivio di Palermo.

Questi documenti non hanno bisogno d' illustrazione e confermano quanto ho detto innanzi, circa la nessuna consistenza politica del Cimarosa, la quale non venne rilevata da nessuno degli apologisti suoi, anzi, dell' inno patriottico e della cantata borbonica tace anche il suo primo biografo e comico elogiatore, l' abate Raffaele Pastore, ex gesuita, il quale nell'anno stesso, in cui Cimarosa morì a Venezia, pronunziò in quella città un estemporaneo elogio funebre di lui in " un' adunanza di amatori e studiosi di Belle Arti. ,, La prima edizione di quell' elogio, pubblicata a Venezia nel 1801, fu esaurita, e solo nel 1833 fu ristampata a Chieti, dalla tipografia Grandoniana, " a cura e spese di G. R. ,,: due iniziali, che dopo sessantasette anni non si può assicurare con certezza a chi appartenessero. Copia di quest'opuscolo, divenuto raro alla sua volta, fu da me rinvenuta nella Biblioteca di Santa Cecilia, in Roma, in seguito a indicazioni dell' illustre mio amico, Filippo Marchetti. L'opuscolo porta nella seconda pagina del frontespizio l' ingenuo e geniale motto dell'Ecclesiaste: Laudemus viros gloriosos; homines magni virtute;... in peritia sua requirentes modos musicos; ma l'elogio, per quanto ampolloso e prolisso, è in sostanza vuoto di fatti e assai povero di critica e di confronti. A titolo di curiosità, basterà riportarne l'unico brano leggibile, che riguarda l' indole del Cimarosa. Udite:

"... Ei fu gioviale ed allegro: ma non dissolutezza nè scompostezza: fu scherzevole, faceto, ma con modestia: compiacente, ma con ritegno: amò la mensa, la buona compagnia, i sali, il riso, la giocondità, ma non discompagnato però mai da compostezza, da temperanza, da moderazione: ma tutto con decenza, con riflessione, lungi da equivoci ed allusioni, che offendono il pudore: tutto tra i suoi limiti, niente all'eccesso; scherzava, ma con discrezione e senza pungere: cercava di piacere ma senza adulazioni e con dignità; spendeva, usava liberalità, anco splendidezza, ma non uscendo mai dal suo grado, con giusta bilancia, coll'occhio sempre all' avvenire... ,,

Della cantata reazionaria credo non si conservi copia, forse neppure nell' archivio della chiesa della Vittoria, ma dell' inno patriottico sì, e fu ripubblicato dal Conforti nella seconda edizione del suo libro Napoli nel 1799; però non è certo chi ne abbia scritte le parole, se Luigi Rossi, che fu il poeta della rivoluzione, o altri, o lo stesso Cimarosa.

I Borboni non perdonarono più quest' inno all' antico loro maestro di Cappella, all' autore del Matrimonio Segreto; e il Cimarosa trovò scampo nella fuga, e morì a Venezia, due anni dopo le tragedie di Napoli.

Città di Castello, Villa di Belvedere, ottobre 1900.

Raffaele De Cesare

Inno Patriottico scritto nel 1799

Ordinato dalla Repubblica Napoletana **dal Maestro Cimarosa.**

Andte Grandioso
In quattro tempi

Ne sutor ultra crepidam; questo antico proverbio, che il pittore Apelle trasmise dalla Grecia ai Latini, mi obbligherebbe a tacere, per lasciar lodare il Cimarosa dai soli maestri di musica e critici musicali. Ma, poichè il canto delle Sirene può scendere al cuore di tutti i naviganti che solcano la marina di Napoli, e da molti anni risuonarono soavi al mio orecchio e mi tennero avvinto le melodie, così semplici e così schiette del mirabile Matrimonio Segreto, io amo confondermi col primo volgo, che ne ha sentito il fascino e lo ha reso popolare ed immortale. L'opera del gentile maestro fu molta e varia, e così spontanea, che par nata da sè e colorisce pure mirabilmente quel fine di secolo italiano, al quale essa appartiene.

Ascoltando la musica di Cimarosa, come quella del Mozart, ci sentiamo rapiti nel loro tempo, di cui rendono l'anima con una grazia, un candore e un brio incomparabili. Tutto è chiaro e limpido in questi due genii e l'opera loro non invecchia, perchè, come la primavera, essa può cessare e poi tornare, ma non patisce diminuzione od oscuramento. Perciò, come riverdiscono le primavere, rifiorisce innanzi a noi oggi, in tutta la sua grazia e venustà, la musica dei Cimarosa, dei Paisiello e dei Pergolese, e il culto, che si rende al buon genio di questi nostri vecchi maestri di armonie, è culto risanatore e ristauratore. Torniamo dunque alle loro pure fonti, senza timore d'esser tacciati d'ingenuità, di semplicità, d'ignoranza; la vera ispirazione non ha bisogno di tanta dottrina; nessuno insegna agli usignuoli a modulare il loro canto, e fin che le nostre Sirene e i nostri usignuoli continuano a cantare, non abbiamo a far nulla di meglio che ascoltarli.

Roma, maggio 1900.

Angelo De Gubernatis



Vecchia leggenda musicale

Poco distante dalla riva del mare un antico pastore sardo pascolava le sue greggie.

Era in un tempo lontanissimo, in una primavera quasi preistorica; ma il paesaggio era quale ancora si ammira adesso, una fresca pianura verde, chiusa da montagne quasi nere sul cielo d'un azzurro chiaro, e lambita dal mare; la capanna del pastore era eguale alle odierne capanne dei pastori sardi; e lo stesso era il pastore, vecchio ma ancora possente, coi lunghi capelli e la lunga barba gialla, gli occhi neri circondati di rughe, e vestito di rozzi pannilani e di pelli.

Il vecchio si chiamava Sadur, (ed io non so l'etimologia di tal nome, ma ritengo che da questo provenga il moderno Sadurru, che poi vuol dire Saturnino) e viveva con la moglie ancor giovane e la figlia Greca.

Qua e là per la pianura sorgeva qualche altra capanna e viveva qualche altro pastore.

Donde venivano quei primi sardi, con le loro donne piccole e brune, e con le greggie ancora selvatiche?

Forse i padri loro erano venuti anch'essi dalle coste di oriente, con barche di predoni; e dico anch'essi perchè, di tanto in tanto, sul mare argenteo disegnavasi l'ala rossastra di qualche vela fenicia, sbarcava un gruppo d'uomini pallidi, vestiti di corte tuniche grigie, coi sandali ai piedi e in testa un berretto a cono. E si spandevano sulla pianura come un turbine e incendiavano le capanne, predavano ciò che potevano, sgozzavano le pecore e banchettavano sotto gli alberi.

Sadur nutriva un odio feroce contro questi sgraditi visitatori, che l'avevano più volte rovinato. Spesso s'era salvato con le donne e il gregge sulle montagne, ritornando alla pianura quando le vele rosse sparivano lentamente all'orizzonte, nei violacei crepuscoli marini; ma ora vedeva avvicinarsi con dolore l'estrema vecchiaja e sentiva tristamente svanir le sue forze.

Chi avrebbe salvato oltre le sue donne e le sue greggie?

Egli sedeva melanconicamente sul limitare dell'ovile, e guardava inquieto la linea chiara del mare.

Da qualche tempo, però, anzi da qualche anno, nessuna disgrazia aveva turbato la vita di quei primi pastori sardi. Solo, dall'interno dell'isola, giungeva, di quando in quando, qualche negoziante primitivo. Recava frumento, legumi, pannilani, frutta secche, armille e altri gioielli di bronzo: in cambio riceveva lana, miele, formaggio, unghie di pecora, e ripartiva.

Le donne macinavano il frumento fra due pietre, cuocevano le focacce, cucivano le vesti. Sadur guardava le greggie, e fissava gli occhi nel mare. Nonostante la pace di quegli ultimi anni, non si sentiva tranquillo. I suoi occhi s'indebolivano, i suoi denti ferini si muovevano entro le gengive, le sue mani cominciavano a tremare.

Ciò era ben triste. Il suo unico conforto, spesso, era di suonare certi flauti di canna, molto rozzi e primitivi. Ne veniva fuori una melodia monotona, ma flebile, soave, che si smarriva come un lamento nel gran silenzio della pianura.

Quando suonava i suoi flauti di canna, Sadur dimenticava ogni sua tristezza; gli occhi suoi si raddolcivano, su tutta la sua selvaggia fisionomia si spandeva un'espressione di tenerezza e di bontà.

Al suono melanconico del suo flauto, Sadur sentiva il cuore empirsi di care ricordanze, tutto gli sembrava dolce, sognava di maritar Greca con qualche giovine gagliardo, di lasciar lei e la madre sotto una forte protezione, e di morir tranquillo, sotto una quercia, al sole di aprile.

Egli aveva parecchi flauti, più o meno sottili, e ogni volta che suonava li provava tutti, ad uno ad uno.

Ciascuno aveva un suono particolare, e Sadur sapeva trarne diverse melodie.

Ora, nell' ultimo anno della sua vita, gli accadde questo fatto.

Era di maggio: un giorno egli se ne stava vicino al mare, quando con terrore scorse le vele fenicie a poca distanza dalla costa.

Tutto tremante corse dalle sue donne e disse loro:

— Ahimè, succede ciò che io da vari anni temevo. Non c'è che un mezzo per salvarci. Fuggite voi due con buona parte della greggia; avviatevi al nascondiglio, che sapete. Io rimarrò qui con quindici o venti pecore: crederanno ch' io viva qui solo e s' indugeranno a banchettare. Intanto voi potrete salvarvi, e, dopo la loro partenza, ci riuniremo.

Le donne partirono, piangendo, spingendo verso i monti il grosso della greggia; e il vecchio rimase. Finse d' esser quasi cieco e si mise a suonare.

I fenici lo trovarono così, in apparenza tranquillo, e credettero ch'egli vivesse solo con le poche pecore smarrite nel prato vicino. Com'egli aveva preveduto, essi s'indugiarono laggiù: frugarono la capanna, la distrussero per accender il fuoco coi rami, dei quali era formata, sgozzarono le pecore e banchettarono. Alcuni di loro volevano legare e bastonare Sadur, ma il capo della spedizione, ch' era un giovine pallido dai lunghi capelli nerissimi, unti d' olio profumato, vi si oppose. Solo, finito il banchetto, comandò al vecchio di suonare. Sadur prese i suoi flauti e suonò. Il giovine capo si mise ad ascoltarlo attentamente, pensieroso e quasi triste.

Ad un tratto parve preso da un capriccio strano, e comandò a Sadur di suonare tutti assieme i suoi flauti.

— Come farò? — disse il vecchio.

— Accomodati, altrimenti ti farò bastonare.

Allora il vecchio cercò certe erbe filamontose e unì in fila i suoi flauti, formando la prima delle Leoneddas sarde. Prova e riprova, gli riuscì di suonare abilmente una melodia melanconica, armoniosa, discretamente sonora.

Presi dalla sonnolenza dei meriggi primaverili, dopo il pasto abbondante, i fenici ascoltavano sdrajati sull'erba, e una grande dolcezza li invadeva a quel suono.

Il giovine capo, specialmente, pareva incantato. A poco a poco si addormentò, e gli parve di non aver mai gustato un sonno così delizioso, in luogo più ameno di quello.

Svegliandosi, disse al vecchio di chiedergli tutto ciò che desiderava; glielo avrebbe accordato, se era in suo potere. Sadur tremò, poi disse:

— Ebbene, senti. Io ho moglie e una figlia vergine: se le incontri, non toccarle.

— Tu puoi farle tornare qui, — disse il capo; — non sarete più molestati.

Intanto fece ricostruir la capanna e attese che il vecchio, andato in cerca delle sue donne, fosse di ritorno.

Desiderava sentire ancora il suono dei flauti riuniti e di addormentarsi ancora una volta sull' erba.

Sadur e le donne e le greggie tornarono, e il vecchio suonò ancora, e il giovine si riaddormentò.

Allo svegliarsi vide Greca, e il luogo gli parve ancora più ameno.

— Vuoi tu darmi la fanciulla? — chiese al vecchio. — La sposerò e resterò qui coi miei compagni.

Così si formò in Sardegna una delle prime colonie fenicie, ed il vecchio Sadur continuò a suonare, tutti assieme, i suoi flauti di canna.

Roma, aprile 1900.

Grazia Deledda



Cimarosa e Stendhal

Dal suo sonno quasi secolare, io offro alla pubblicità una lettera inedita. In fronte ad un volume, che si conserva nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, quel mezzo foglietto d'una buona carta levigata e, da bianca, divenuta per lo scorrer degli anni, d'un gialletto d'avorio, ha, nella forma ritondetta della sua calligrafia, nelle idee, che contiene, tutte impregnate dei colori del tempo, nei suoi stessi errori ortografici, una strana potenza rievocatrice. Gli è che il libro, che essa inviava a L'Arcadico, giornale, che nel 1819 si pubblicava sotto la direzione di S. E. il Signor Pietro dei Principi Odescalchi, e che si occupava di letteratura e d'arte arcadicamente come i tempi volevano, e non d'altro, perchè di null'altro i tempi permettevano che si occupasse, è un libro anch'esso rievocatore.

Vies d'Haydn, de Mozart et de Métastase fu, infatti, il primo libro che Arrigo Beyle scrivesse, e che fu, in pari tempo, la prima rivelazione del suo potentissimo acume critico, e come la prima esplosione del suo entusiastico affetto per l'Italia.

L'abate Luigi Bombet, autore della lettera, così si esprimeva:

" preggiatissimo Signore
" padron colendissimo! pariggi li 30 genaro '819

" Tengo per fermo, preggiatissimo Signore, che ai tempi migliori della Musica, vale a dire a tempi di Pergoleze e di Cimarosa, fosse Roma la capitale dell'impero della Musica, e così vien detto a pagina 388 del qui anesso libro fatto per adimesticare i franzesi all'arte che dir si può veramente italiana.

" prego il giornale Arcadico di render conto del libro con la maggiore sincerità e severità. Resta troppo occupata di Politica la Francia per avere agio di dar giudizio di tali operette e l' Italia, si fata sinunt, vien chiamata al posto di vera patria delle buone lettere non meno che delle arti.

" ho l' onore

preggiatissimo Signore

di dicchiararmi

il di Lei

um.° ed obb.° servitore

C. A. Bombet.

La lettera mi ha fatto ripensare ad un vecchio clavicembalo, che io ho visto, una volta, in un tranquillo e suggestivo studio di pittore, un vecchio clavicembalo di lacca bianca, ma anche esso divenuto del color dell' avorio, tutto fregi e filetti d'oro, oscurato dagli anni, e che nel fondo del coperchio, aperto, onde i suoni si spandessero meglio, conservava ancora, in una pompa di drappi vermigli e di boschetti verdecupi digradanti in orizzonti opalini, quali la maniera settecentesca predilesse, un dipinto di soggetto classico, rappresentante la Favola d'Orfeo! Intorno a quel clavicembalo a me piacque rappresentarmi, adunata a congresso, la schiera di quei gloriosi vecchi maestri, così ricchi di idee e così poveri di mezzi, che fiorirono tutti a Napoli, intorno all'anno 1730; quei maestri, che, dopo il Palestrina e dopo il contropunto d'Alessandro Scarlatti, poterono affermare, in un invidiato primato di tesori melodici, tutta la geniale onda di suoni, che fluttua tra il fuoco del Vesuvio ed il mare tranquillo di Mergellina. Da Porpora a Francesco Durante, da Leo a Vinci, da Giambattista Pergolese al Sassone, da Iomelli a David Perez ed al Traetta, da Piccinni a Paesiello, da Anfossi a Guglielmi, essi sono tutti nominati in una lettera, che un abate napoletano, fou du violoncelle, et habitué du théâtre de Saint Charles, où il n'a pas manqué une répresentation, depuis quarante ans, scriveva a Stendhal nel 1803. E delle loro nobili figure, in parrucca bianca ed in giamberga ricamata, a me pareva che la vecchia spinetta rievocasse le ombre, come nella sua armoniosa anima di corde, pareva conservasse i tesori della Olimpiade, dello Stabat e della Serva padrona, del Matrimonio segreto e della Scuffiara.

Nella lettera dell' Abate partenopeo, Domenico Cimarosa, il più celebre di tutti, non è nominato, perchè lo vietavano i ricordi patriottici, che ancora parlavano di lui e che erano stati affogati nel carcere inflittogli dalla tirannide di Maria Carolina d' Austria, e che forse affrettò la fine del Maestro. Anche molti anni dopo la sua morte, la reazione imperante impose al ministro di Pio VII, a quel Cardinale Consalvi, che pure era un uomo d' ingegno ed un innamorato della musica cimarosiana, di confinare in un oscuro corridoio del Campidoglio il busto, che egli stesso, il Consalvi, aveva dedicato nel Pantheon all' immortale cantore di Paolino.

Stendhal, però, non era uomo da temere i furori della Reazione; che, anzi, pare si studii, in ogni modo, di compensare l' obliato. Io non so quante volte Cimarosa sia nominato nella

voluminosa letteratura stendhaliana, e, se il buon abate Bombet, invece di citare il preteso primato musicale di Roma, avesse voluto ricordare i punti, in cui il biografo dei tre chiarissimi che nel 1808, riempivano ancora del loro nome glorioso, la cesarea città di Vienna, dove Stendhal allora si trovava, i punti, dicevo, onde egli inneggia a Cimarosa, ed alla musica napoletana, non la sola pagina 388, ma avrebbe dovuto ricordare i tre terzi d'un volume, che pure è consacrato all' armonia sapiente di Giuseppe Haydn, ed alla tenerezza dolorante di Volfango Mozart. Beyle non chiama Cimarosa che divino, e per lui il genio del Maestro di Aversa incarna l'ideale della musica, della vera musica di passione, come egli concepiva l'arte dei suoni. Per tutta la sua vita, Stendhal mantenne questa adorazione entusiastica, egli, che pure, tante volte, cambiò di giudizii e di simpatie.

Una sera del febbraio 1817, in un alberguccio di Terracina, Stendhal s'incontrò con un bel giovane biondo, un po' calvo, di forse 25 anni, che veniva da Napoli, ove il francese, invece, si recava. Stendhal gli domanda se a Napoli sarebbe giunto in tempo per assistere all' Otello di Rossini, che allora si dava al San Carlo. E qui grandi lodi del nuovo genio musicale, unica speranza, allora, d' Italia, e che fondava la sua gloria non sulla ricchezza degli accompagnamenti, ma sulla bellezza del canto. Il giovane sorrise, i compagni di viaggio sorrisero. L' ignoto era Rossini in persona. Fortuna, aggiunge Stendhal, che non gli parlai della sua pigrizia e dei suoi numerosi plagi! In quel tempo, come vedremo in seguito, egli cominciava a convertirsi alla musica rossiniana, che da principio mal sopportava; ebbene, io credo di non essere audace nel supporre che da quella sera le sue simpatie per Rossini aumentarono, se, alla domanda del francese, che voleva sapere a quale delle sue due musiche, l'Italiana in Algeri o il Tancredi, il maestro portasse maggiore affetto paterno, Rossini con la grazia e lo spirito in lui naturali, seppe rispondere seccamente: Al Matrimonio segreto!

Ancora molti anni dopo, nel 1828, a Roma, una sera, in un concerto, che un russo offriva ai suoi amici, con magnificenza di gran signore slavo, dopo che una dama ebbe cantata l'aria cimarosiana del Sacrificio d'Abramo, (parole di Metastasio)

" Ah! parlate, chè forse, tacendo „

dopo che il celebre tenore Tamburini ebbe sospirato romanze di Pergolese, del Buranello e di Cimarosa, e la Boccabadati ebbe ricamato con la voce trillante, un' altra romanza, che Cimarosa scrisse su parole francesi del Signor d'Alquiers, ai suoi tempi ministro di Francia presso il Vaticano, Stendhal dimentica una sinfonia di Beethoven, che pur quella sera stessa era stata suonata, e, folle del genio cimarosiano, lo paragona a quello del Correggio. La musica moderna, invece, per lui somigliava agli affreschi dei Caracci: essi impressionano, colpiscono, ma l'anima ricorre al Correggio ed alle arie del Cimarosa, quando vuole ritrovare lo splendore del capolavoro 1).

---

1) Promenades dans Rome. Vol. 2. pag. 256 - Paris, Lèvy: 1873.

Gli aneddoti cimarosiani si affollano nell'opera del Beyle. Così egli ci ricorda che il Matrimonio segreto fu composto a Praga; che, alla fine della prima rappresentazione, l'imperatore Leopoldo II volle che l'opera fosse, nella stessa sera, ripetuta per intero. Così ci svela che Cimarosa non sapeva comporre se non tra il chiasso ed i motti d'una cerchia d'amici egli trovava nel silenzio della notte gli spunti di cinque o sei arie, che poi completava, il dì seguente, nella lieta compagnia dei suoi intimi. Tra le risa ed i frizzi rumorosi nacquero, dunque, gli Orazii ed il Matrimonio. Se Mozart usava molto i flauti, Cimarosa, pauroso della dolcezza loro, che poteva ecclissare la stessa voce umana, non li ha usati che solo nei primi pezzi del Matrimonio segreto: anche questo Stendhal ricorda, ed, infine, dobbiamo a lui, il ricordo d'un bel motto di modestia, pronunziato dal Maestro, quando era divenuto già celeberrimo. Ad un pittore che lo lusingava, dicendo di ritenerlo superiore a Mozart, Cimarosa rispose vivacemente:

— Che direste voi, o Signore, ad un uomo, che venisse ad assicurarvi esser voi superiore a Raffaello?

Ma a Raffaello ed al Correggio entusiasticamente, più volte, Stendhal paragona il maestro stesso.

***

Tale ammirazione illimitata in Stendhal poggiava su tutto un sostrato di teoriche musicali, le quali, se al contatto della critica odierna, sembrano coprirsi della polvere e della muffa, che impone il tempo, non son meno, per questo, rivelatrici d'una genialità d'indagini poco comune e che ancora, per moltissimi suoi lati, si manifesta fresca e rigogliosa. Al solito, bisogna andar rintracciando tali teoriche musicali di Stendhal, in mille incisi, in cento aneddoti, in altrettante osservazioni sparse per tutti i suoi libri, poi che, come mi è occorso di dire altra volta, ogni schema d'ordine sistematico, al suo vivace spirito francese sapeva di pedanteria.

Se alcuno gli avesse dimandato una definizione della musica, egli, non sapendo rispondere direttamente, gli avrebbe consigliato di cominciare per imparare a memoria cinque o sei arie del Matrimonio segreto, e, poi, di paragonare le altre musiche a quelle. Nella maggiore o minore rispondenza a quel tipo, avrebbe potuto distinguere il marchio della genialità o quello del mestiere. La divina, impalpabile arte musicale sembrava a Stendhal altro non essere, se non un discorso fatto con i suoni invece che con le parole, tanto più esteso, tanto più efficace discorso, per quanta differenza passa tra la parola breve e la continuità della nota tenuta; tanto più produttore di sensazioni complesse, per quanto, l'accordo, che è un gruppo di note, differisce dalla parola unica. La musica comincia per agire, come ogni altra arte, sui sensi: esclusivamente per quella via essa penetra nell'anima. Un giorno, Stendhal, giovanissimo, si trovava con un gruppo d'amici nelle isole Borromee, ed uno di essi suonava il flauto. La compagnia s'imbattette in un armento, ed, ecco, le pecore a fermarsi al dolcissimo suono del flautista. Questi, novello Orfeo, cominciò ad alternare arie e pause, e, nella vicenda di

esse, le pecorelle si fermavano sempre o riprendevano il cammino, ed anche quando, pregato dal pastore, affinchè l'armento potesse continuare, il flautista smise e le pecore si furono allontanate d'un bel pezzo, non per questo lasciarono di rivolgere, desiose, la testa al suono, che le riprendeva a distanza. La musica ha, dunque, effetto indubbiamente sui sensi, ma niuna altra arte s' impadronisce, poi, come fa essa, del sistema nervoso, del cuore, dell'anima tutta dell'ascoltatore.

Il campo, però, di quella musica, che può arrivare sino alle profondità dello spirito, è assai limitato. Se soltanto armonioso o discordante, il suono carezzerà o disgusterà l'orecchio sempre in maniera superficiale, e perchè, invece, possa penetrare nel cuore, dopo aver fatto vibrare il sistema nervoso, è necessario che il suono divenga appassionato, contenga cioè e rappresenti l'espressione d'una forte emozione dello spirito; sgorghi, in altri termini, da un cuore fremente di passioni, tristi o liete non importa, e si dilati in un canto largo, continuo, abbondante. Il naturale tema della musica è, dunque, il pathos e la forma originaria di essa è il canto umano. "Il canto, diceva Giuseppe Haydn, è l'anima della musica, il canto costituisce la vita, lo spirito, l'essenza stessa d'una composizione musicale: senza di esso Tartini può trovare gli accordi più rari e più sapienti, ma voi non udrete che un rumore, lavorato bene, che, se non dispiacerà all'orecchio, lascerà per lo meno la testa vuota ed il cuore freddo „. In musica, aggiungeva, le dissonanze sono come il chiaroscuro in pittura, quelle servono a rilevare meglio il canto, questo la luce, ma nè delle une nè dell'altro bisognerà abusare. Eppure Haydn, che aveva tali teoriche, che fu un contrappuntista raro, pieno di risorse d'armonia, ed un maestro di dissonanze efficaci e sapienti, mancò, sopratutto, di canto nelle sue magistrali composizioni.

Data tale natura passionale della musica, che si concreta tutta nel canto, quest'arte non potrà essere che mediocremente descrittiva; al più la descrizione, a guisa di comento, potrà rifugiarsi nell'orchestra, ma gl'istrumenti, pur descrivendo, non sanno precisare nulla: togliete ad un brano sinfonico la spiegazione delle parole, sia pure soltanto nel titolo, e quella descrizione monca, che non conterrà passione e che non potrà, quindi, penetrare sino al cuore, si arresterà sul cervello e vi produrrà la confusione.

Certo, nei grandi sinfonisti tedeschi, ed in Haydn specialmente (per non escire da Stendhal) gli effetti descrittivi sono addirittura portentosi. In quel modello del genere, che è La Creazione del Mondo, il forte sinfonista ha tentato perfino la descrizione del Chaos: un rumor sordo ed indeciso colpisce prima l'orecchio; seguono suoni inarticolati, note prive d'ogni melodia sensibile; qualche frammento di motivo piacevole spunta pure nel frastuono generale, ma non appena formato, ancor privo di cadenza, svanisce; seguono immagini confuse, appena sbozzate, le une gravi, le altre tenere, e, poi, invade di nuovo la più strana riunione di tutte le figure musicali: trilli, volate, mordenti, sincopi, dissonanze. Ma, si domanda Stendhal, può veramente il chaos essere espresso in musica? Può, forse, una tela tutta nera, anche che sia annerita dalla mano di Rembrandt, rappresentare in pittura, la privazione d'ogni luce, il buio, la notte perfetta?

E quando si nomina Haydn, si rievoca il Claudio Lorena della musica, il paesista maggiore, che l'arte dei suoni abbia avuto. Pergolesi e Cimarosa brillarono, invece, nel canto, nella parte, cioè, più nobile dell'arte musicale. Private di parole lo Stabat Mater ed il vostro cuore sarà affranto lo stesso dal dolore; private di ogni significato qualunque delle arie della Serva padrona, del Matrimonio segreto o dei Nemici generosi, ed una sana comicità, una ilarità leggiera e di buon genere s'impadronirà di voi. Nè, in musica, può esprimersi la noia, il motteggio, l'ironia, il sarcasmo, tutte doti cerebrali che si troverebbero a disagio nei confini delle note, ma bensì la malinconia e la gioia, doti del cuore, e, per ciò, passionali e musicabili: " Cabanis — osserva ancora Stendhal, — vous dira que la joie ac- " celère le mouvement du sang et veut le temps presto, la tristesse abat, ralentit le cours " des humeurs, et nous porte au tempo largo; le contentement veut le mode majeur; la " mélancolie s'exprime pour le mode mineur; cette dernière verité est le fondement des styles " de Cimarosa et de Mozart. „ — Questi due giganteschi rivali del secolo scorso ebbero certo note assai comuni, ma anche differenze notevoli. A parte la cultura istrumentale, enormemente superiore nel maestro viennese, Cimarosa non seppe mai raggiungere i culmini di malinconia, a cui seppe librarsi Mozart; ma viceversa il tipo di Figaro, quale fu immaginato dall'immortale Beaumarchais, non potette esser reso a perfezione dalla tenerissima anima mozartiana. Mozart non sapeva mai scherzare con l'amore, egli ne era spezzato; tutto l'humour del Beaumarchais si muta, attraverso Mozart, in tenerezza ed in passione. L'autore del Matrimonio, unito in lega con Paisiello, che pel primo tentò il Barbiere di Siviglia, avrebbe, invece, saputo rendere tutta l'arguzia, la vis comica, lo spirito delle creature immortali, che preludiarono alla Rivoluzione dell' 89. Aggiungete, infatti, un po' più di vivacità e di brio alla irresistibile comicità dell' aria

" Amicone del mio core „

del Matrimonio segreto, ed all'altra

" Mentre io ero un mascalzone „

dei Nemici generosi, ed il Barbiere di Gioacchino Rossini, vale a dire la musica, che per cinquanta anni è stata considerata come il modello impeccabile dell'opera buffa, sorgerà, come un sole, all'orizzonte.

Per aversi, infine, il perfetto musicista, conchiude Stendhal, " il faut que le hasard reunisse " à une âme passionée, une oreille très sensible. Il faut que ces deux genres de sensations soient " liées de manière que, dans ses moments les plus tristes, lorsqu'il croit sa maîtresse infidèle, le " jeune Sachini soit un peu consolé par quelques notes qu'il entend chanter à demi voix par un " passant. Or jusqu'ici de telles âmes ne sont guère nées que dans les environs du Vésuve. " Pourquoi? Je n'en sais rien, mais voyez la liste des grands musiciens. „

*
* *

Ed ecco, ora, come corollario a tutto ciò, che Stendhal pensava sulla musica, spuntare le regole del melodramma antico. Il poeta, che, meglio di tutti, sapesse prestarsi alle esigenze della musica, era Pietro Metastasio, che per Arrigo Beyle rappresenta una inimitabile incarnazione della grazia. Se la musica doveva esprimere soltanto, o almeno in maniera predominante, le passioni del cuore, anzi lo scoppiare di esse nel cuore umano, tutto ciò che era movimento drammatico, preparazione all'impeto passionale, botta e risposta di situazioni, di intrighi e di vicende, doveva esser quasi trascurato dal musicista, che, con opportuni recitativi, non doveva fare altro che dar cadenza e ritmo alle parole nelle quali il poeta solo doveva padroneggiare. Così nell'Olimpiade di Pergolesi, parole di Metastasio, le lunghe scene nona e decima, onde si delinea la drammatica situazione di Aristea, figlia di Clistene, re di Sicione, la quale si trova sola con Megacle ateniese, suo riamato amante, ma rifiutato dal padre di lei, che ha in odio il nome di Atene; ed il sacrificio di Megacle all'amico suo Licida, sposo destinato alla fanciulla, ma da lei non scelto; e lo svenir di lei sopra un sasso (ah! quegli abusati sassi da svenimento!) ed il sopraggiunger di Licida e la risoluzione eroica presa da Megacle, pur nelle lotte della passione, di rinunziare per sempre alla donna, tutto ciò, dicevo, non serve che di preparazione all'aria culminante di Megacle (tenore),

Se cerca, se dice
L'amico dov'è?

in cui debbono fremere tutte le lagrime della rinunzia, tutto lo strazio del cuore, tutto l'eroismo inumano del sacrificio. Ebbene, nelle due scene di preparazione, il poeta domina ed il musicista, come ho già detto, non fa che accompagnare con recitativi, i quali si delineano sempre più vibrati a misura che l'anima del personaggio comincia a commuoversi vivamente; scoppia, infine, la passione ed è il poeta, invece, come Metastasio intendeva a meraviglia, che deve sparire. Basta che egli fornisca al maestro pochi versi, quasi tenue filo conduttore, che questi, poi, svolgerà, ritornando sulle parole, ripetendole in altri toni, sopprimendole, pure, se occorre, sino a che non avrà consumato tutto l'impeto passionale, onde vibra l'anima sua.

L'aria stupenda dell'Olimpiade, che dette a Giambattista Pergolesi il mezzo di stemperare tutta l'anima sua, la melodiosa anima dello Stabat, l'anima gemebonda d'amore per la Maria Spinelli, quell'aria, dicevo, si compone di tre insipide strofette, ciascuna di non più che quattro senarii.

Metastasio, anzi, che sapeva commuovere tutto ciò, che di più spirituale viveva, ai suoi tempi, nelle corti d'Europa, che forniva di opere i più celebrati maestri dell'epoca, aveva dettati certi curiosi canoni, che, fedelissimamente osservava in tutte le sue composizioni. " Bi-

" sogna che in ogni dramma, egli diceva, siano sei personaggi, tutti amorosi, affinchè il
" musicista possa avere dei contrasti. Il primo soprano, la prima donna ed il tenore, i tre attori
" principali dell' opera, debbono, ognuno, cantare cinque arie: un'aria appassionata (l' aria
" patetica), un'aria brillante (di bravura), un'aria di stile unito (aria parlante), un'aria
" di mezzo carattere, ed infine, un'aria, che respiri la gioia (aria brillante). Bisogna che il
" dramma, diviso in tre atti, non oltrepassi un certo numero di versi; che ciascuna scena termini
" con un'aria; che lo stesso personaggio non canti mai due arie di seguito; che giammai ancora
" due arie dello stesso carattere si seguano immediatamente. Bisogna che il primo ed il secondo
" atto terminino con arie più importanti di quelle, che vengono nel seguito dell' opera. Nel
" secondo e nel terzo atto il poeta dovrà piazzare un recitativo obbligato, seguito da un'aria di
" pretensione (di trambusto), ed un gran duetto, senza dimenticare che questo duetto deve
" esser sempre cantato dal primo amoroso e dalla prima amorosa. Senza tutte queste regole,
" pas de musique. Oltre tutto ciò, ben inteso, si deve fornire al decoratore, frequenti occa-
" sioni per far brillare il suo talento „ (sissignori, anche questo!).

Ciarpami, vecchiume, manierismo della più bell'acqua! Grideranno, ad un secolo dalla morte di Cimarosa i miei lettori sapienti. Ed avranno ragione ed io son con essi. Queste idee, però, Stendhal manifestava nel 1807, quando scriveva il suo primo libro di critica musicale, e, se tali idee conservò gelosamente per tutta l'opera sua seguente, con il passar degli anni dette, però, non dubbie prove della continua e geniale freschezza del suo spirito, che, scevro da ogni legame di scuola, era atto a ricevere tutte le innovazioni, purchè temperate nel sacro fuoco dell'arte vera. In quel primo periodo della sua attività letteraria, la grande sorgente musicale del secolo XVIII, era quasi esaurita. Viveva dei grandi, solo superstite, Paisiello, che, se morì nel 1816, già non più scriveva. Simone Mayer e Ferdinando Paër, invece, compilatori freddi e plagiarii olimpici, raccoglievano allori, rubando a destra ed a sinistra, nelle melodie italiane e nelle armonie tedesche: attorno ad essi belava una schiera d'imitatori; Rossini appena sorgeva, e Stendhal, a lui ostile, trovava che Il Turco in Italia fosse una ripetizione, senza originalità e senza calore, dell'Italiana in Algeri, opera che per altro appena stimava. Quando la prima volta, entrò nel San Carlo di Napoli, il 17 Marzo 1817, per ascoltarvi l'Otello rossiniano, Stendhal non si peritò di scrivere; rien de plus froid! E queste parole egli volle lasciare nella seconda edizione del libro Rome, Naples et Florence (1828) pour se punir d'avoir ainsi pensé en 1817! Sicchè, quando nel 1823, scrisse la Vie de Rossini, noi ci troviamo innanzi ad uno Stendhal, sempre cimarosiano, sempre innamorato del canto, ma che si entusiasmava non poco al contatto del genio rossiniano, e che, ripensando ai suoi primi giudizii ed alle sue prime simpatie esclusiviste, conchiudeva col dire che le beau idéal cambi in musica ogni trenta anni.

Ebbene, io vorrei che quello Stendhal stesso, che ci ha lasciato scritto come in musica non siano che due vie: quella di Haydn, fatta per essere imitata dagli sciocchi, e quella di Cimarosa, che ha l' impronta del genio; quello Stendhal, il quale ha asserito che Ludovico Beethoven sia privo d' idee, ma quello stesso Stendhal, che ha mutato i suoi giudizii e che

ha potuto assistere alla lenta e contrastata vittoria del genio di Mozart, del suo Mozart sulla psiche italiana; io vorrei che quello stesso Stendhal potesse, per virtù magica, assistere, nel tempo presente, ad una esecuzione perfetta della Nona Sinfonia di Beethoven, od a qualcuna delle giornate della Tetralogia wagneriana.

Ebbene io dico che egli sarebbe, più di tutti, persuaso, che, senza negare alla melodia il suo primato musicale, possa essa non più essere isolata e come imprigionata artificiosamente in alcuni pezzi staccati, ma vagare continuamente e magicamente in tutte le severe nostalgiche, grandiose polifonie orchestrali. Egli sarebbe, a poco a poco, come conquistato dalla grandiosità quasi divina della sinfonia del Tannhäuser o dal Racconto lohengriniano; dalla cavalcata delle Walkirie o dalla immensità descrittiva del Waldsleben; egli comprenderebbe a pieno tutta la potenza nostalgica sull'anima umana del leitmotiv, tutta la genialità della melodia continua, e, pel primo, ridendo della barocca maniera del recitativo, applaudirebbe alla compenetrazione perfetta del dramma con la musica.

Due scrittori contemporanei, diversi negli ideali e nei metodi, ma simili in tutto nell'esposizione iperbolica e paradossale delle loro teoriche, Max Nordau e Leone Tolstoi, si sono schierati tra gli avversarii più accaniti di Wagner. L'uno, il Nordau, in nome d'una positiva scienza, cieca e limitata, ha classificato Riccardo Wagner tra i degenerati, negando la teorica della melodia diffusa, che ha accusato di primitiva e retrograda, poichè la musica perfezionata si sarebbe, a detta sua, personificata, in un'epoca già progredita, nel canto distinto; definendo il leitmotiv come un artificio; sostenendo, infine, la mancanza di genio musicale in Wagner, che tutt'al più può ammirarsi come un genio pittorico. Nel gusto delle decorazioni, infatti, egli fu grande a teatro, ma quanto a musica, a misura che, invecchiando, perdeva ogni potenza creatrice, tanto più alto bandiva la sua teorica musicale rumorosa, astrusa ed incomprensibile. L'altro, il Tolstoi, in nome d'un cristianesimo primitivo, il quale, per essere applicato, dovrebbe rifiutare tutto ciò che venti secoli di vita hanno consacrato, nel bene e nel male, come fatto storico concreto ed ineluttabile, ha voluto negare all'arte ogni diritto di rappresentare la Bellezza, sia anche purissima, come quella che è immorale e dannosa alla salute delle anime. In nome di questa pretesa morale artistica, Tolstoi, che in musica vorrebbe si tornasse nè più nè meno che al canto fermo gregoriano ed ambrosiano, ha disprezzato Wagner in tutti i modi, lo ha considerato come un contraffattore e come un istrione, e di Beethoven ha potuto dire che le sinfonie ultime fossero opere d'un sordo, il quale brancicava tra i suoni e che dagl'ingenui sono state considerate, invece, come i modelli impeccabili delle sue teoriche applicate. Ebbene, se questi due paradossali scrittori capitassero in mano a Stendhal redivivo, a Stendhal, che ebbe in sommo grado due qualità, che in essi fanno, invece, del tutto difetto, il buon senso, cioè, ed il buon gusto, io non esito ad affermare che il bravo francese gitterebbe, sui due valentuomini nordici, tutto il ridicolo, tutto lo spirito salace e finissimo, onde il suo fresco stile e la sua anima dalle concezioni larghe sempre ed umane, sapevano bollare in ogni occasione, i pedanti ed i matti.

Roma, l'aprile del 1900.

Gennaro de Monaco

A quella eletta schiera di illustri musicisti, che ebbe a Maestro lo Scarlatti, e a discepoli illustri, fra gli altri, il Leo ed il Durante, appartenne Domenico Cimarosa.



Aversa — Parte della Chiesa dell' Annunziata.
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

Della sua scuola fu il continuatore non solo, ma ne concretizzò le espressioni, dando loro maggiore sviluppo.

L'Opera teatrale specialmente deve a lui buona parte del suo incremento.

Fu sua l'iniziativa di una maggior cura nella parte orchestrale, sino allora abbastanza negletta.

Testimoni del suo genio, fra gli altri lavori, il Matrimonio Segreto e gli Orazî e Curiazî.

Morì col secolo decimottavo, ma la sua eredità non andò perduta: la raccolse un colosso, Gioacchino Rossini!!

Napoli, aprile 1900.

Camillo De Nardis



Anni sono il povero Florimo, per un Album a Bellini, riuscì a ghermirmi (e a che cosa non riusciva pel suo Bellini?) alcuni periodi d'argomento musicale. Oltre alla ripugnanza che io soglio avere a schiccherare cose che già non siano nel mio calendario o che una subita impressione non mi strappi dalla penna, avevo in questo caso anche la ritrosia a parlar di musica; cioè a rischiar di dire qualche grosso sproposito, come accade a chi non ha la scienza di una cosa, ed a dirlo con gran calore, come avviene a chi sia appassionato d'un'arte di cui ignori la dottrina. Ma, tra me che mi schermivo e lui che voleva ghermire, vinse lui. E così mi trovo, difatto, ad aver avventurato qualche sentenza che oggi mi dispiace.

Scrissi: "Rossini è l'Ariosto della musica, Bellini n'è il Raffaello, Donizzetti il Tasso, Verdi lo Shakespeare, Wagner il Göthe... della seconda parte del Fausto „. Passi pel Rossini e pel Donizzetti. Quanto al Bellini, non si può negare che rassomigliò a Raffaello nelle vicende della vita, ma di pittura non m'intendo abbastanza per mantenere il confronto in un senso più intrinseco. Circa il Verdi e lo Shakespeare ci sarebbero troppe distinzioni da fare, ed io sono in grado più di riconoscerne il bisogno che di tentarle. Ma dove mi sento proprio in colpa è pel Wagner. Certo non è un oltraggio paragonare al massimo dei poeti tedeschi il musicista che ebbe per proposito di creare un'arte essenzialmente tedesca, e fu insieme il poeta de'suoi melodrammi, e si sentì attirare, come Göthe nel Fausto, dalla leggenda e dal soprannaturale. Ed anche oggi mi par d'intravedere nell'ultima fase della sua arte un non so che di ricercato, di troppo voluto, di sapiente qua e là piuttosto che ispirato; una differenza insomma rispetto al momento del Lohengrin, arieggiante a quella che è tra la seconda parte del Fausto e la prima. Ma il sapore amaro con cui accennai codesto raffronto, non me lo so oggi perdonare; o me lo perdono solo in quanto so d'aver molti compagni nel pentimento rispetto al grande musicista tedesco, e considero che, per un uomo di lettere, un giudizio musicale erroneo o eccessivo, buttato giù per compiacenza, non è tal colpa quale sarebbe un giudizio letterario della stessa specie.

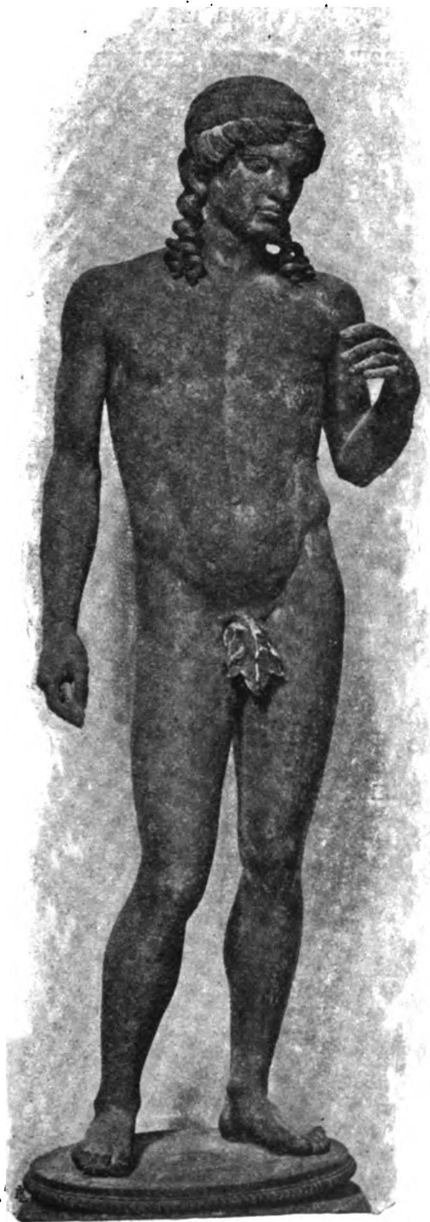
Per verità, l'amico illustre che questa volta m'ha tratto a scrivere potrebbe qui forse eccepire che io avrei a dir del Cimarosa anzichè ritirare o ritoccare le mie parole su altri musicisti sommi. Ma del Cimarosa non ho esperienza bastevole, mi sfuggirebbe facilmente qualche pensiero immaturo, e una simile recidiva tornerebbe imperdonabile. M'inchino dunque a quel gran nome, plaudo al sentimento che ha mosso altri ad onorarlo, e " parole non ci appulcro „.

Napoli, marzo 1900.

F. d'Ovidio



Apollo citaredo



Tra le statue di bronzo trovate in Pompei le più belle sono talune di piccole dimensioni: nessuna infatti è più attraente del Narciso, nessuna è più ammirabile del Fauno danzante, per la foga del saltare espressa con tanta elasticità di muscoli, con tanta verità anatomica. Ma vi è pure una statua grande poco meno del vero (v. figura), che lascia, in chi la studia attentamente, un diletto eguale a quello, che si ha nel mirare una bellezza più appariscente. Essa fu trovata nel 1853 in una delle più spaziose abitazioni di Pompei, e rappresenta un giovine nudo in piedi, che trae con le dita della sinistra i primi accordi dalla lira. Questa non fu trovata; ma si argomenta non solo perchè tutto il braccio sinistro è ripiegato come per sostenerla, ma perchè, nella palma della mano, è nascosta la cerniera, alla quale era affidata la lira e, più ancora, perchè la destra porta il plettro, ossia quella verghetta puntuta, con cui si toccavano le corde. Qui adunque è raffigurato il modo più usuale di adoperar la cetra, che veniva sonata o con le dita di entrambe le mani, ovvero col plettro nella destra e con le dita della mano sinistra, la quale sempre, così nell' uno come nell' altro modo, sosteneva la lira. E questo giovane nudo è lo stesso dio maestro dell'arte musicale, Apollo citaredo.

Il corpo, considerato a parte a parte, è di un'esecuzione perfetta; ma, prendendolo nel suo insieme, ovvero, studiando i rapporti di ciascun membro verso gli altri e verso il tutto, le spalle appariscono troppo larghe in proporzione dei fianchi. Questo indizio di un'arte non ancora perfettamente sviluppata si rivela anche nella posizione delle orecchie, che stanno troppo in alto e troppo indietro. Siamo pertanto innanzi ad un' opera, che precedendo, benchè di

poco, l'arte libera, deve essere compresa nel periodo arcaico. Non diremo che la statua di Pompei sia stata fatta proprio nel tempo, a cui il suo stile accenna, tra perchè è improbabile che quella città avesse opere greche originali del V secolo av. Cristo, tra perchè la base nel periodo più antico è molto più semplice di questa, che è rotonda e assai finemente lavorata; ma, se non è opera originale, è certamente copia fedelissima di qualche statua famosa, della quale per noi può tenere le veci.

È da notare la distanza fra le due gambe, che è maggiore di quella, che vedesi in chi si riposa, stando in piedi. Pare che l'artista abbia colto il momento, in cui, camminando, uno tronca a mezzo il passo e si ferma; in tal caso il piede, che era in moto, rimane discosto dal piè fermo ben più che se il passo fosse stato compiuto. Una posa cosiffatta si ritrova, con lieve modificazione, nelle statue del frontone orientale di Olimpia e nelle statue di Athena di Fidia. La modificazione sta in ciò, che, nelle opere posteriori alla nostra statua, l'un piede poggia a terra con la sola punta, ed il ginocchio sporge alcun poco, essendo la gamba lievemente piegata; mentre nell'Apollo di Pompei tutta la pianta del piede posa a terra, benchè sia manifesto che il peso del corpo graviti più sulla gamba sinistra, che sulla destra. Ma poichè, non ostante tale diversità, le anzidette opere hanno tutte di comune quella maggior distanza fra le gambe, la loro affinità, sotto questo rispetto, non può esser dubbia. E quindi bisogna ricercare nel tempo anteriore a Fidia chi abbia potuto avere un'eguale influenza sul massimo artista ateniese e sull'autore del frontone di Olimpia. A queste condizioni risponde unicamente Agelada, il quale, come argivo e come maestro di Fidia, spiega benissimo l'elemento comune a quest'ultimo ed alla scuola peloponnesiaca di Olimpia.

Ciò posto, potremo conchiudere, che l'argivo Agelada seppe cogliere nell'atto del camminare una nuova posa, come più tardi un altro argivo, Policleto, seppe cogliere l'attività contenuta nel riposo, facendo poggiare sopra una sola gamba le figure in piedi.

Napoli, aprile 1900.

Giulio de Petra



Memorie lontane!

Tra i grandi maestri italiani ho avuto caro Domenico Cimarosa, fin dai primi anni della mia vita. Non è ch' io sapessi di musica, che distinguessi, prodigioso fanciullo, un bemolle da un diesis, o avessi in quel tempo per le melodie del maestro d'Aversa una passione speciale. Il mio caso è più semplice.

Nella camera di studio di mio padre era appeso, trionfante in una cornice dorata, un ritratto dell'aûtore del Matrimonio segreto vestito e pettinato in una foggia, scomparsa da assai tempo, quando io nacqui.

Il nome dell' Aversano era scritto a piè della litografia a caratteri grandi e chiari: a forza di vederli, imparai a compitare: Cima e Rosa: due parole, che furono suggestive, forse, a un bambinotto di cinque anni. E per lungo tempo, non fu senza orgoglio ch'io lessi ad alta voce quel nome, perchè mio padre m' udisse, sperando che dei miei progressi nella lettura egli mi desse compenso, mentre in verità poco apprendessi dalla vecchia cameriera di casa, che mi badava.

Fin da quei lontani giorni, adunque, il Cimarosa ed io, avemmo un legame misterioso.

Quando, di nascosto, correvo a rubacchiare sul tavolino paterno le piccole ostie colorate, (allora usava le ostie per suggellar le lettere); quando con un temperino male affilato tentavo senza frutto rifar la punta ad una penna d' oca, e facevo invece dei buchi nei miei ditini, alzavo gli occhi verso il ritratto, quasi implorando perdono per la birichinata, che stavo per commettere.

Ed era grande consolazione per me, il veder quel bel faccione di cor contento napoletano, sbarbato, senza durezze nel viso, sulla cui fronte sfolgoreggiavano due occhi neri, grandi, vivaci e buoni. Meravigliavo della ignorata foggia del suo vestire: mi sembrava strana cosa veder un uomo coi capelli lunghi artisticamente incolti, spioventi su le spalle e le guance, ultimo ricordo della rivoluzione francese; mi attraeva, senza volere, la linea sinuosa della bocca sorridente, che pareva invitarmi a continuare le mie monellerie.

Alla mia età di cinque anni, col Cimarosa eravamo, dunque, amiconi. Soltanto, ignoravo allora qual mestiere avesse egli fatto nel tempo della sua vita.

***

Lo seppi di poi.

Mio padre, di musica amantissimo, usava riunire, in casa nostra, artisti noti e dilettanti di gran valore. Cantava mia madre; egli no. La sua voce, che al mio orecchio infantile,

pareva un boato del Vesuvio, la sua bella voce baritonale, s' udiva soltanto nei corridoi del nostro Palazzo di Capua, senza accompagnatura di pianoforte e senza audizione di pubblico.

Capii un giorno che un dissidio esisteva tra la voce e la tastiera del pianoforte. Se la voce era sola, le cose procedevano; ma se il cembalo faceva udire i suoi accordi, tra la tastiera e il canto incominciava l'urto di odi irreconciliabili.

Ben altra era l' arte di mia madre. Se alcun vivente potesse aver ricordo di lei giovine, non ne avrebbe obliato la voce singolare e il modo di cantare che rammentava quello dei più grandi artisti del secolo decimottavo.

Gli anni onde parlo, e sono fra i primi ricordi della mente infantile, eran quelli intorno il 40, quelli dei supremi trionfi del Rossini, quelli della nomèa ancor fresca del Bellini, co 'l Pesarese rivaleggiante.

Erano ignoti il Verdi e il Wagner, che, durante più di mezzo secolo di poi, hanno riempito il mondo del loro nome; l' uno sgobbava in un Conservatorio di musica, preparando l' Oberto di San Bonifazio e l' altro, Direttore d' orchestra a Riga (strano destino!) faceva applaudire la Norma del Catanese!

Del resto la musica forestiera, fosse pur quella d'un Beethowen, d'un Gluck, d'un Mozart, non attecchiva a Capua.

Quella di casa nostra era chiusa all'invasione tedesca. Vivevamo in una chiesuola musicale, come, in una foresta, vive una tribù autoctona.

La voce di mia madre, grave, sonora, limpida, mal si prestava alle grazie del "Barbiere„ ai gorgheggi dell' Italiana in Algeri.

Il suo canto, fatto di dolcezza e di sentimento, si confaceva meglio con la musica antica, e solo per naturale istinto ell' era ammiratrice del Bellini.

Questi pareva aver scritto le recenti sue opere proprio per lei, dolce creatura, riluttante dallo sbruffo, disdegnosa delle graziette delle " Cavatine „ o dei " gorgheggi, imitanti l'usignuolo. „

I Rossiniani gliene volevano, e, a udirla, facevano boccuccia: ma l'entusiasmo dei romantici allora numerosi ne cresceva di tanto.

***

A mezzo della serata, quando la mamma credeva riposarsi, sorgeva di solito mio padre, un pezzo d' uomo grande più d' un corazziere; il terribile mio genitore, che si faceva largo nella folla, con le braccia alte, somiglianti aste di telegrafi all'antica. Egli brandiva vittorioso un nuovo rotolo di pezzi di musica ed invasato esclamava:

" Avete udito le melodie degli uomini; ora udirete quelle degli Dei! „

I numi, cui egli alludeva non erano nè Beethowen, nè il Mozart o l' Haendel. Erano il Porpora, lo Scarlatti, il Cimarosa.



In quelle sere, noi bambini si andava a letto prima che gl' invitati giungessero, e ciò non ostante le nostre proteste e i pianti. Eravamo d' altronde, per lo stesso eccitamento avuto, più sollecitamente presi dal sonno. Ma, per quanto noi si dormisse sodo, l'arrivo degli ospiti non poteva farsi alla chetichella. Il rumor insolito delle carrozze nella via e sotto l' androne del palazzo, l' andirivieni del servidorame nei corridoi della casa, gli accordi dei violini, lo scricchiolio delle seggiole, il vociar forte, solito ai Napolitani, avevano il potere attrattivo della lira d' Orfeo.

Dalle lontane camere sbucavano, a poco a poco, silenziose, in punta di piedi, le cameriere di casa. Noi figliuoli, svegli ad un tratto, e che ci struggevamo di vedere quel che avvenisse, ne seguivamo l'esempio paurosamente. Scalzi, così come eravamo nel letto, vestiti solamente di lunghe tuniche, che dal collo in giù ci avvolgevano tutti, somigliavamo (oh! lieto paragone!) a quei certi angioletti senza sesso, del Beato Angelico, suonatori di trombe e di violini, che da cinquecento anni in lunghe file suonano o meglio fan mostra di sonare nelle sale dei Musei fiorentini.

Quel salotto di casa, risplendente di lumi e formicolante di gente, visto dal buco della serratura, come dimenticarlo? Quel salotto dai mobili stecchiti, incomodi dello stile Impero, quelle seggiole di mahogane dato a pulimento, che finivano su quattro zampe come gatti; quei sofà, coperti di ricca tappezzeria a punto di ricamo, sovra un fondo di raso giallognolo, quel grande orologio di bronzo dorato, raffigurante una vestale malinconica, tenuta prudentemente a riparo dalla polvere e dalle mani dei figliuoli, sotto una campana di cristallo. Il grande, immenso pianoforte, come allora usava, tale da poter servir da tomba a tutta una dinastia di Faraoni, come porlo in oblio?

Il pianoforte era da vero uno strumento meraviglioso per quei tempi; ma aveva, non so perchè, proporzioni colossali, infinite.... Impossibile correre in quel salotto a giocare a rimpiatterello senza fiaccarsi il naso contro un suo spigolo.... Ma i musicisti ne dicean meraviglie, e ne toccavano i tasti con devota delicatezza, come usa con le reliquie.

Negli intermezzi, la folla diradava attirata dal profumo promettitore della cena. Sui sofà, torno torno la sala, si vedeva soltanto qualche mamma indolente, dalle grazie adipose, cui facean riscontro le gracili primizie d' una figliuola diciassettenne.

Nel mezzo dello stesso salotto i più fanatici della musica permanevano, riuniti in capannelli, discutendo teoremi d' arte e di canto.

Tre figure indimenticabili!

Il Dottor G., un uomo di spirito, se mai ve ne furono, coll'eterno sorriso scettico e la risposta pronta e acuta. Fu persona di merito grande, che la pigrizia fece dar nelle secche d' una città di provincia; ridotto così tutta la vita a sbattere le sue ali d' aquila tra le pareti d' un pollaio.

Poi, Don Giovannino il Bibliotecario del Comune, appassionato ricercatore di cocci antichi e di nomi di uomini sconosciuti, coi quali, di giorno in giorno, arricchiva la storia cittadina e le nude pareti d' una collezione futura. Anima candida, aperta a tutti gli entusiasmi da altri non compresi, passò un giorno a canto a un lustrascarpe avvinazzato. Il Dottor G., che, con altri, gli stava da presso, esclamò serio: " Ecco un Capuano discendente - per li rami - da un nostro grande giureconsulto: dallo stesso Pier de la Vigna. „

Gli astanti risero. Don Giovannino candidamente andò il domani in Biblioteca, ad annotare il come la stirpe dal grande segretario di Federico II era potuta discendere così in basso.

Quanti aneddoti simiglianti rimasero celebri, e son svaniti ora dalla memoria, con lo scomparire di quella generazione!

La musica municipale era affidata al Maestro B., un vecchio capobanda militare, che aveva fatto le campagne Napoleoniche.

Questi, Direttore altresì dell' orchestra in teatro, quante volte gli parlavano di Mozart, di Gluck, di Meyerbeer, esclamava, come Giulio II:

" Fuori i barbari! „

Il bravuomo conosceva soltanto le delizie della canzone popolare napoletana. La gloria della sua vita fu quella di poter ridurre al tempo di passo doppio pei militari, l'aria " Sorgi mia bella speme, „ di cui certamente intravide, in quella foggia, bellezze sfuggite al pubblico ed all' autore!

Di storia musicale ignorante, egli seguiva il Bibliotecario D. Giovannino e batteva furiosamente le mani alle elucubrazioni scientifiche del suo amico, magnificante la fluidità melodica delle glorie musicali nostrane.

— Mai nessun popolo come il nostro! Nessun popolo ci ha vinti nell'arte della Musica! esclamava il Bibliotecario:

— Il tempio della nostra gloria, in fatti, non chiuse mai le sue porte ai Candidati del Bibliotecario! " pronto soggiungeva il Dottor G. Don Giovannino, se gli talenta, è capace di dichiarar Capuano anche Benedetto Marcello! „

Ma l' ispirato Bibliotecario non si dava per vinto.

— Credete, Dottore, d'aver detto cosa sottile? oh non sapete che la nostra città ha avuto da vero il suo Marcello? Anzi proprio Marcello da Capua venne chiamato quel Marcello Bernardini, nato nel 1762, che scrisse non meno di venti opere, come l'Achille in Sciro, rappresentata in Francia, e la Sposa Polacca che udirono i Veneziani nel 1799.

— Ah! come sono ignorate le nostre glorie! proseguiva invasato il Bibliotecario, sbalestrando un' occhiataccia ai motteggiatori!

— E non v'è stato un Rinaldo da Capua, compositore-drammatico, nato qui nel 1715 e morto nel 1780? Non fece egli applaudire il suo Ciro riconosciuto? e, nella stessa Parigi, la sua opera la Zingara; e poscia I finti pazzi per amore? E Valentino Fioravanti, l' autore dell' Impresario in angustie, non è morto tra noi, nelle nostre

braccia, pochi anni or sono? Proprio il 16 Giugno 1837? E Giovanni Furno non vide la luce a Capua nel 1748?

Non è stato egli educatore delle nascenti glorie dell'oggi?

Non fu venerato maestro del Bellini, del promettente Mercadante, del precoce Petrella che a 17 anni ha scritto: Il diavolo color di rosa?

E, se, dalla cerchia di queste mura, allunghiamo lo sguardo infino al mare, solo a contarle in un secolo, quante altre glorie!

Dagli "Scarlatti „ imperanti per tre generazioni, al soave "Stradella, „ di cui le allieve troppo si innamoravano. E Paesiello e Zingarelli, e l'infelice Pergolese e il Cimarosa.... e chi più ne ha ne metta!

Sì più ne metta, da poi che, a canto dell'immortale Cimarosa, deve pur scrivere a caratteri d'oro il nome di Nicola Jommelli, anch'egli nato ad Aversa e morto a Napoli nel 1774. — Questo altro grande nostro Conterraneo scrisse anch' egli quarantaquattro opere teatrali, quali la Semiramide (a Madrid), Bajazet (a Torino), lasciando tal fama nel mondo, da molti moderni non raggiunta.

E che dire dei fratelli Mosca? Chi di voi ne ha memoria? Ma gli intenditori non possono mettere in oblio la Sposa abbandonata, nè la Vedova scaltra, nè l'Ifigenia in Aulide dell'uno, nè gli Sposi in Cimento del fratello Luigi, che, prima del Rossini, fece un'Italiana in Algeri.

E la lista s' allunga a ogni ricerca degli studiosi.

Marinelli Gaetano fu anche nostra gloria: fece applaudire Le tre rivali, e Gli uccellatori e numerose altre opere dal 1784 al 1811, terminando con l'Equivoco fortunato alla Scala. Debbo chiedervi di qual terra egli fosse?....

— Basta!... Basta! gridavano gli astanti.

— No, non basta! ho da votare il sacco, ripigliava il Bibliotecario. —Chi di voi sa del Tarchi? Nato a Napoli anch' egli, nel 1760.

Scrisse solamente quaranta opere! Una bazzecola! Quaranta opere italiane e sei francesi, dopo aver dato a Londra il Disertore e a Parigi: D' Auberge en Auberge, al Teatro Feydeau nel 1798.....

E chi più ne ha ne metta! Tutti nostri!... Tutti nostri! vi dico!....... Sudante, esausto, con la voce ròca, finiva gridando D. Giovannino!

Le discussioni tra lo scettico Dottore e mio Padre avevano forma più mite e più alto sentimento d' arte.

Solito il tema! Perchè rinchiudersi in una ammirazione da fakiri per le melodiche espressioni del genio napoletano? Perchè questa specie di municipalismo medio-evale, conducente a una scuola lontana dalla natura e per tanto condannata dalla logica?

— È vero! dicea mio padre.

La nostra è una chiesa eretta al culto della melodia. I nostri grandi maestri ne sono gli apostoli....

— Chiesa! chiesa! replicava brontolando il Dottore.

A forza di cotali adorazioni meschine, la vostra chiesa diventa una sacristia..... Peggio ancora! Diventa a mala pena un confessionale, ove non c'è posto che pel sacerdote e la penitente!

— La musica non si discute — Essa è la rappresentazione più diretta, più vicina della natura e del vero! — diceva l'uno.

— Il vero? La natura? ripigliava strillando l'altro. Sarà natura questa; ma di un altro mondo.

Ma è proprio la mancanza di verità ch'io rimprovero ai vostri maestri più grandi.

Un guerriero colto dall'ira, non grida durante mezz'ora: " Morrò: ma vendicato! „ in tutti i tuoni, in tutti i modi, dilettandosi a far scale semitonate, or salendo, or scendendo, in mezzo al fuoco d'artifizio dei trilli, e delle capriole musicali.

— I trilli sono una moda passeggiera, passerà ben anche l'abuso delle fughe. Il cattivo gusto è un orpello che lascia intatta la patina del metallo prezioso! Verrà giorno in cui il dramma musicale epurato assorgerà ai più alti orizzonti!

E si farà bene, da poi che oggi, come è, il dramma musicale è l'esaltazione dell'assurdo!

L'aria della " Norma „ sarebbe di essenza divina se non fosse messa a servir parole, allungando il tema, stirandolo perchè arrivi a coprire la miseria d'un verso.

Volete il dramma cantato?

Oh! perchè la vostra musica non s'incarna nell'azione e non cammina con essa? Ogni idea può essere rappresentata da un suono, come ogni figura da un profilo, ogni rilievo da norme di prospettiva e di luce? Un esempio!

Il no è un pensiero chiaro nella sua brevità; netto, su cui non cade dubbio.

È il cozzo di due sentimenti opposti, irreconciliabili. È cagione di dissidio, di odio, di guerra. Ognuno può e sa rappresentarlo con la voce, col gesto, con lo sguardo. — Ecco la natura. Qual maestro ne ha trovato l'espressione musicale?

Il sì? È tutto un mondo!

Detto dalla donna amata, rappresenta mille volumi di prosa finora stemperata dai poeti e dai musicisti. La natura lo ha semplificato, fino, quasi, a sopprimerne la manifestazione. È un sospiro, un tremolio, un soffio dolce, che tutti intendono di primo acchito. Il sì di Cleopatra ha cangiato i destini dell'umanità, e pure nessun maestro ha saputo trovarne l'espressione umana nella sua formola semplice, breve e luminosa! A questa sperata verità, a questa chiarezza sono essi arrivati i vostri musicisti che vanno per la maggiore?
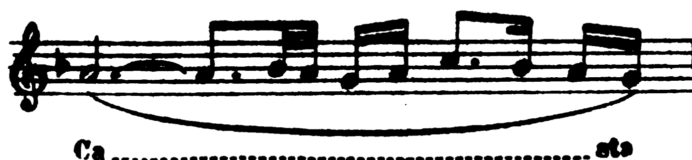
Il divino Bellini che cosa ha fatto del verso:

" Casta Diva che inargenti? „

" C a s t a „ Sono due sillabe, non è vero?

Bastavano due note.

Nossignore! Ne impiega dieci, e mi rimane tutta una battuta dicendo ca......a......a.....a senza sapere ove voglia andare a parare...... E il Dottore cantava:



Questa melodia, veramente divina, è indirizzata alla pallida sorella di Apollo; ma potrebbe indirizzarsi al sole senza fare una ruga, o pure alle stelle senza offesa alla meccanica celeste!

— Ma, in fine; quale sarebbe il vostro ideale, Dottore? da poi che anche voi non vorreste tornare alla cornamusa?

— Il mio ideale? Aspettando il genio musicale rivoluzionario dell'avvenire? Una poesia drammatica assai nobile e ricca di per sè, da poter fare a meno dei violini.

Di una musica senza parole, che destasse in noi alte sensazioni, senza la vana pretesa di esprimere parole ond'è incapace.

E da poi che l'unione voluta s'è chiarita finora illogica, chiedere il divorzio! Unico divorzio veramente necessario alla felicità umana.

— La nota musicale è libellula vagante nell'aria. La parola la forma e la traduce in un sentimento: diceva l'uno.

— " Ma no! La tirannia della parola, come l'abbraccio d'un soldato briaco, è la profanazione sterile, „ rispondeva l'altro.

— La musica senza le parole: diceva mio padre: ma l'abbiamo da quando le mucche fanno vitelli...

Beethowen non ha bisogno di spiegazione in verso o in prosa...

— Non mancherebbe altro! ripicchiava l'incaponito figlio di Esculapio. — La P a s t o r a l e è la rappresentazione diretta della Natura. Il Beethowen non fa scrosciare il tuono, scuotendo una lamiera di zinco appesa al soffitto, e pure con sette note, vi dà l'impressione dell'acqua, che v'è cascata su le spalle..... Voglio essere equo: soggiungeva il Dottore... Anche il Rossini...

— Ah! finalmente la voce della Coscienza...

— Il Rossini ha dimostrato possibile quel ch'io chiedo alla Musica..... Rossini nel Barbiere non vi è una tempesta: ma una pioggerella estiva e quando Almaviva scuote il mantello inzuppato, voi capite la verità delle parole di Figaro: Tempo da innamorati!

— Guarda; guarda siam d'accordo!

— Lo saremo facilmente. — Fate cessare nella musica l'obbligo di esprimere le idee biscornute d'un poeta, ed essa facilmente scioglierà le ali nelle regioni, ove s'incontra l'immortalità.

— L'immortalità? L'han già trovata i nostri maestri, da poi che, dopo morti, son più vivi di prima: dicea mio padre. Voi volete la maggiore intensità di pensiero col minor sciupio di musica vana? Ecco un pezzo del divino Scarlatti. — È la melodia più semplice, più pura, più viva, che mente musicale abbia concepita.

Qui non artifizio di toni sovrapponentisi, qui non trilli, non scale, non punti coronati.

Andante

O ces-sa - te di piagar - mi O la-scia - te - mi mo-rir!

Il verso stringe la musica da vicino, l'abbraccia e la feconda...

— E buon pro gli faccia!

— Ma che dimostra? è esempio unico.

Lo stesso Cimarosa di cui siete innamorato...

— Il Cimarosa scriveva musica gaia, ma profonda! Questo nostro grande, benchè vissuto nelle mollezze delle corti, serbò l'anima patriottica capace dei più alti ideali!... „

A quel punto, mio padre ruppe il colloquio.

Tutta una lunga storia di dolori, di sofferenze materiali dovettero passargli innanzi gli occhi; un largo, truce quadro di combattimenti, di saccheggi, di morti, ch'egli, giovinetto, aveva visto, dovette ripresentarsi alla sua memoria nella evocazione dell'efimera vita della Repubblica partenopea.

Egli giovinetto aveva conosciuto il Cimarosa.

Figliuolo e nipote di quei due che furono tra i primi iniziatori e reggitori della Repubblica; nati nella stessa terra del Cimarosa, non s'erano essi rivolti ai sensi patriottici dell'Aversano, non avevano essi forse spinto il musicista a comporre l'immortale “Inno della Repubblica?„

Però, ch'io sappia, mai alcuno non parlò di quegli anni.

I tempi volgevano tristi tra il 1830 e 'l 40 ed ogni accenno a quell'aurora delle libertà napoletane, era pagato a caro prezzo.

Pur tuttavia, quel sentimento suo di venerazione, quella specie di culto professato per l'immortale maestro, non era soltanto un omaggio al genio d'un conterraneo. Era, per fermo,

anche un ricordo di antichi sentimenti patriottici, nascosti, per più di trent'anni, gelosamente nel cuore.

***

Oggi nel silenzio del mio studio, rievoco con infinita dolcezza i tempi onde ricorre il centenario!

Quanto cammino di storia, di civiltà, di progresso, dalla morte del Cimarosa!

E dal più ampio orizzonte, concentrando il mio ricordo tra le mure domestiche, come la memoria di mia madre mi rifiorisce nel cuore!

E la sua figura, pallida e ieratica, non posso disgiungere dalla magìa del suo canto.— Un fremito, commisto pur esso di dolcezze, mi rammenta le paure destate dal terribile mio genitore, così facile alla collera, così pronto al castigo, ma pure così corrivo al perdono. Ritrovo i segni della sua natura meridionale, esuberante; pronta, ricca, innamorata d'ogni cosa nobile, d'ogni ideale sognato, di tutte le bellezze morali, di qualunque forma estetica, che gli venisse innanzi.

Quegli impeti, quei sussulti, quei desiderii, quelle aspirazioni, da lui non raggiunte, ho sentito anch'io talora!...

Di lui più fortunato, ai comuni ideali, ho potuto, più tardi, liberamente inneggiare!

***

Dal buco della serratura solamente, io potei vedere, è già più di mezzo secolo, quel mondo ormai del tutto scomparso.

Quelle sale ove s'affollarono signori della capitale e notai di provincia indomenicati, vestiti a un modo: una certa giubba a scappavia, fatta di quel panno celebrato di Verviers o di Segovia, di colore, avana o verde, o blu di Prussia, sovra cui brillavano lucidi e piatti i bottoni dorati. Quelle giubbe dal collo alto e dalle maniche strette, con la vita a mezzo della schiena e le ampie falde, sotto alle quali facevano strano risalto attillati calzoni di nankino, disegnanti l'elegante curva dei polpacci pretensionosi.

Erano così vestiti gli Alfred de Vigny, i de Musset, i Dupont de l'Eure della nostra Provincia, quando in Francia quella moda era già tramontata.

***

Quel mondo fu presto dimenticato, dopo avere a mala pena vissuto.

Io ricordo, di quel tempo, il vago sorriso delle donne civette, che mai non cambia, e gli sdilinquimenti sentimentali dei giovini, cui era negato ogni altro negozio, ogni cura, fuor dell'amore e della musica.

Vidi l'espressione genuina di quella vita di provincia sterile e nulla, ove ogni germe intellettuale si disseccava come gemma d'albero colto da gelo, e compresi il perchè di quegli entusiasmi e di quelle lotte musicali, che oggi fanno sorridere i nostri figliuoli.

Ecco per quali mille ricordi, riudendo la musica di quei tempi, io ripeto talora come la " Jessica del Mercante di Venezia: „

" I am never merry when I hear a sweet music. „

Ed ecco, per qual tenue filo, la figura, il nome e l'arte del grande Aversano son commisti alle memorie della mia fanciullezza!

Londra, 25 Maggio 1900.

Francesco De Renzis



Carità ed Arte

Breve fu la visione, ma intensa tanto da restare indelebile nell'intelletto mio.

Io vidi trenta giovinetti ciechi raccolti in un ospizio. Venti maschi e dieci femmine, dai dodici ai diciotto anni, tutti poveri, quasi tutti orfani, tutti colpiti dalla stessa enorme sventura ed uniti sotto le ali immense della carità protettrice.

Lindi, mansueti, melanconici, gli uomini erano in piccolo giardino seduti sulle panche e parlavano sommessamente. In altro giardino, egualmente piccolo, stavano le fanciulle aggruppate intorno alla maestra, che diceva di misteriose avventure cavalleresche, avvincendo l'attenzione delle tenere anime credule.

Sugli uni e sulle altre il sole munificente si riversava ed essi sentivano il dolce tepore, senza però vedere i raggi d'oro che, dal cielo venendo ed il cielo illuminando, davano ad ogni cosa terrena la gloria dei colori più iridiscenti. Essi sentivano che, avvolti fecondati da quel sole, i fiori sbocciavano aulenti nella giocondità del mite aprile; ma non vedevano nè la terra ricoperta dalla fioritura nuova, nè gli alberi rinverditi dalle foglie. Essi non vedevano! In quei mesti visi rassegnati le palpebre restavano chiuse o, peggio, gli occhi morti fissavano senza sguardo implorando vanamente la luce, la luce che fuga le tenebre e dà la vita.

Al mio giungere, avvisati dal segno convenzionale, tutti si alzarono cessando di parlare. Io mi avvicinai, a diversi rivolsi delle domande ed ebbi assennate risposte... ma quanta mestizia nelle parole di quei miseri, sempre umilmente cortesi e sempre piene di intenso dolore infinito.

E pur essi sorridevano; ma nel sorriso, mancante della lucida eloquenza degli occhi, erano più dolorosi. L'increspamento delle labbra e degli zigomi facciali sembrava contrazione di spasimo, espressione triste del lutto opprimente l'anima, che mai sarà giocondata dalla vista del bello, mai saprà quanti vividi bagliori e quante tenue sfumature hanno i tramonti estivi, quanta poesia soave si canti dai limpidi cieli stellati; quanto bello, grandioso, e incantevole, e tremendo, e immenso sia il mare; quale dolcezza si effonda dal viso della fanciulla amata...

***

Si visitarono i locali, si esaminarono le varie scuole dove, con ingegnosi sistemi, gli infelicissimi imparano a vedere con le dita; e si giunse nella sala destinata alla musica. Una vasta sala, dall'alto soffitto, con le pareti elegantemente dipinte ed aventi i ritratti dei sommi maestri italiani, che fecero della nostra Italia la terra gloriosa dei suoni.

Nella sala si raccolsero i ricoverati occupando i posti abituali. Quattordici di essi, fra i quali due giovanette, presero gl'istrumenti e suonarono con perfezione rara una Serenata di Chopin; e poi le fanciulle cantarono accompagnate dal piano.

L'estasi, la commozione di quegli istanti non si esprime. Mai musica m'era giunta così diritta al cuore, mai musica m'aveva tanto intenerito.

Commosso, estasiato, io guardavo osservando che, incominciato appena il suono, i visi dei cari sofferenti gradatamente illuminavansi. Il pallore spariva, la mestizia si dileguava, da quegli inutili occhi sembrava scattassero scintille, un sorriso di gaudio allietava le facce meste, un tremito invadeva quelle piccole persone che mi parve fossero irradiate, mi parve assorgessero negli infiniti lieti spazi dell'ideale dove, con la luce eterna e con la vita non caduca, vi è Dio.

E constatando come tale miracolo si otteneva dalla carità unita all'arte, pensai che se l'amore, il quale spinge a soccorrere il prossimo, è l'ala data dall'Onnipotente all'uomo per salire fino a Lui; l'amore che aiuta i poveri abbandonati bimbi valendosi del sussidio potente dell'arte, è vera benedizione di cielo, è opera educativa squisitamente alta e prodigiosamente feconda.

***

L'arte — che attrae ed avvinghia — ingentilisce gli spiriti rozzi, solleva gli umili, rallegra e moralizza, è mezzo validissimo di miglioramento morale; onde Schiller ebbe a dire che l'arte fa degli uomini.

Se l'opera educativa è suggestione esercitata dall'individuo forte, equilibrato, colto e virtuoso, su chi è debole, squilibrato, incolto e non virtuoso; si pensi quanta forza suggestiva debba avere sugli educandi l'arte, la quale con una tela, con una strofa, con un marmo

o con un coro è capace di sollevare l'entusiasmo delle moltitudini, di spingere le folle al delirio clamoroso.

Il misero tapino raccolto dalla strada, l'orfano derelitto, la povera creatura estenuata dalla miseria, il piccino reso cattivo dalla ingratitudine, dall'esempio triste, dal consiglio pravo, debbono avere dalla carità larghi aiuti materiali e morali. L'anima dei poverini — rimasta chiusa alle buone manifestazioni, tante volte profondamente offesa, sempre assolutamente negletta — ha bisogno dei mezzi migliori per dirozzarsi, per conoscere il bene e per praticarlo; ha bisogno d'imparare ad amare il prossimo. Ora per ottenere tutto ciò, per intraprendere e per compiere tale santa missione educatrice, la carità non può avere migliore alleata dell'arte.

* * *

E sentite: cito uno dei tanti casi da me studiati.

Tal giovinetto, perchè cattivo, venne ricoverato in un istituto. Ribelle alla disciplina, svogliato, sordo alle ammonizioni, egli per qualche anno si condusse tanto male da far credere che la cattiveria l'avesse ereditata dal padre, per reato comune, condannato a grave pena. Quando s'incominciava a disperare della sua correzione, si volle tentare un ultimo mezzo ammettendolo nella scuola di musica, da tempo desiderata. Il cambiamento fu sollecito: quell'anima ribelle — attratta dall'arte, ingentilita dal magistero soave dei suoni — a poco a poco modificavasi fino ad emendarsi completamente. Ora il giovine, già discolo, è graduato in un corpo di musica militare, occupa il posto di primo clarino e serba esemplare condotta.

Questo, come ho detto, è uno solo dei casi; ma quanti se ne potrebbero citare e da me e dagli altri moltissimi che s'interessano dell'educazione dei poveri bimbi?...

La carità dedicata ai piccini conta a migliaia le vittorie; vittorie che allorquando si ottengono col concorso dell'arte, sono circondate da tale aureola poetica da rendere l'opera benefica poema gaudioso di amore, inno alato in cui la commozione più santa domina suprema e sublime.

In questi benefici asili tutto è serenamente lieto e spesso i bimbi raccoltivi ricordano, con i ritmi melodici e con i rosei visi, gli angeli del Beato Angelico, riuniti in coro per osannare al Creatore di tutte le cose.

Pisa, agosto 1900.

Giustino De Sanctis



Arietta a ll'antica

C' 'o cuoco — int' 'a cucina —
(va trova pe cche cosa)
s' appicceca Bettina,
servetta 'e Cimarosa.

Ma è giuvinotto 'o cuoco,
è figliulella 'a serva:
chi è mò c' attizza 'o ffuoco?
'A gelusia certo è...

Sentite: — Anema nera!
— Va llà, scellaratone!
— Sbrffia! — Va llà! — Ndrammèra!
— Brutto! Sciò llà! Sciò llà!...

P' 'a porta, a ll'intrasatta,
caccia 'o patrone 'a capa:
ride na faccia chiatta,
e 'a spia, redenno, fa...

C' 'a serva 'o giuvinotto
se nzorfa ancora. E, intanto,
se sente, int' 'o salotto,
nu cembalo sunà.

Sona 'o Maestro. E passa
p' 'e ccàmmere stu suono:
d' 'o cuoco e d' 'a vajassa
l'eco a sta nziria fa...

Ma è ffuoco 'e paglia 'o ffuoco
d'Ammore currevuso:
'a cammarera e 'o cuoco
pace hanno fatto già.

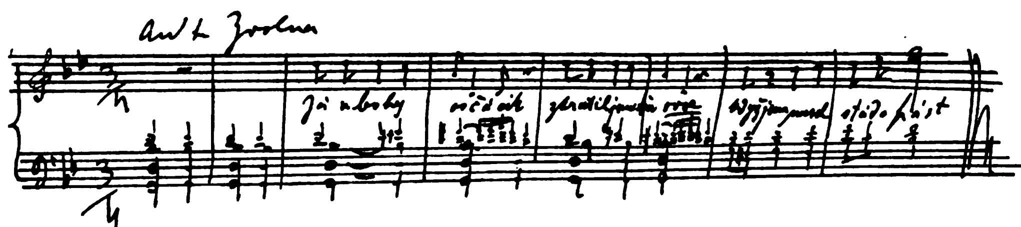
E 'o cembalo, che ssona
note cchiù allegre e ddoce,
vo' di' ca se n' addona,
cagna pur isso 'a voce...

Mo so' suspire e squase,
so' cchiacchiere azzeccose,
so' pizzeche, so' vvase,
pazzie, carizze so'......

Sona 'o Maestro. E passa
p' 'e ccàmmere stu suono.....
D' " 'O cuoco e d' 'a vajassa „
scritto è 'o duetto " in la... „

S. di Giacomo





Praha 19 2/6 00.

Antonín Dvořák

Cimarosa e Carlo Botta

Lettera all' onorevole avvocato Pietro Rosano

Caro ed eccellente amico,

La tua irresistibile gentilezza mi richiede qualche pagina per l' Albo commemorativo del primo Centenario di Domenico Cimarosa. Potrei dirti di no con la ragione dell' incompetenza, imperocchè, quantunque inoltrato nell' età senatoria, sono rimasto un principiante di pianoforte.

Ma, oltre al desiderio di farti cosa grata, colgo l' occasione per uno di quei ricordi patriottici, che sono il leit motiv, il pensiero dominante della mia povera letteratura apostolica.

Come ben sai, il mio conregionale piemontese Carlo Botta è stato uno degli storici più fiammeggianti di amor patrio italiano. Pur troppo i giovani odierni non lo leggono più; ed io ravviso uno dei motivi della decadenza nazionale in questo fatto: che i giovani si infarciscono di erudizione inutile o nociva e trascurano le fonti vitali derivate dai Santi Padri della nostra Redenzione.

Perciò appunto io desidero ricordare, come il piemontese Botta, quasi a preludio della fraterna unità degli Italiani, si dimostrasse svisceratamente innamorato dei genii musicali napolitani. Inspirandosi ad essi, medico prima di essere statista e storico, egli il 3 dicembre 1789 trattava nell' Università di Torino fra le tesi di laurea in medicina: De musices efficacia in quibusdam curandis morbis; tema trattato poi da autori recenti come fosse una novità.

Nella sua prima Storia d' Italia (dal 1789 al 1814) egli narrò in tono di elegia il martirio patriottico sofferto nel 1799 da Domenico Cimarosa, al quale chiunque non fosse " straniero alla delicatezza del sentire era obbligato di tanti affetti soavi provati, di tante " tristi ed annuvolatrici cure scacciate. „ Eppure " egli non trovò grazia appo coloro che " reggevano le cose di Napoli con le ire e le ire coi supplizii..... Venuta Napoli in mano dei " sicarii di Ruffo, furono primieramente le sue case saccheggiate; anzi il suo gravicembalo, " fonte felicissimo di tanti canti amabili, gittato per le finestre a rompersi sulle dure selci; " poi egli medesimo cacciato in prigione dove stette ben quattro mesi, e vi sarebbe stato " anche di più, se i russi ausiliari del re (Borbone) non fossero giunti a Napoli. Saputo " il caso, e non avendo potuto ottenere dal governo... (borbonico), al quale l' avevano do- " mandata, la sua liberazione, generale e soldati corsero al carcere, e l' italico cigno libe-

" rarono. Così in una Italia, in una Napoli la salute venne a Cimarosa dall' Orsa.... Pure " il misero Domenico, quantunque fosse posto in libertà, tra per l' afflizione dell' animo ed " i patimenti del corpo al tempo della sua carcerazione, se ne morì poco dopo a Venezia, " dove era stato chiamato a comporre un' opera. „

Se la reazione brigantesca potè fare sua vittima il genio musicale, lo sublimò il genio storico. Il Botta, al termine dell' altra sua Storia d' Italia in continuazione del Guicciardini, promosse addirittura l' apoteosi dei vostri Cimarosa e Paisiello e di tutta la bella scuola napoletana. Pareva a lui, anzi se ne affermava certo, che la musica " pervenuta fosse a quel " grado di perfezione, sopra il quale nulla più resta nè da desiderare, nè da aggiungere, ed " al quale qualche cosa aggiungendo, si va verso la corruzione. Ciò dal conservatorio di Na-" poli... principalmente riconoscere si dovea. Era quel conservatorio, come quasi il cavallo " Trojano, da cui uscivano, non già uomini armati per incendiare e distruggere le città, ma " divini ingegni da eccellenti maestri informati, che per l' Italia, loro felice patria, poi per " estere regioni portando andavano ciò, che più l' anima molce ed innalza, e delle tristi cure, " che l' umanità tanto spesso affliggono, la solleva ed allontana. Non rumorosi o abbarruf-" fati componimenti erano, ma per ciascun pezzo un' idea madre, un' idea architettonica, alla " quale le altre, come ancelle ad una regina, per darle maggiore risalto e farla campeggiare, " servivano.... A sentirli era un vero incanto, e l' uomo pruovava una dolcezza inestimabile. " Pareva che egli da queste terrene cose disciolto, ed in migliore mondo trasportato, di an-" gelica natura si vestisse.

" ..... Semplicissimi erano e quasi invisibili i mezzi. Al mirare quei loro spartiti assai " poche note vi si vedevano, onde quasi pareva, che vi fossero effetti senza causa. Ma la " causa appunto più forte ed operosa era, perchè più semplice era, e sapeva batter bene in " quella parte del cuore che abbisognava. „ Qui il Botta ricordava un fatto mirabile già riferito dal Rousseau nel Dizionario di musica " il terribile effetto, che sempre faceva su " gli ascoltanti un recitativo solamente accompagnato da poche note del violoncello; irresi-" stibile era questo effetto, onde ognuno al suo approssimarsi già si sentiva commosso, im-" pallidiva, come se da un' incognita e possente causa compreso e domato fosse. Quella era " veramente musica italiana, possente per semplicità, per grazia, per verità; la melodia pa-" drona, l' armonia serva.... Chi sa che sia.... Virgilio, Raffaello d' Urbino, facilmente inten-" derà.... E Virgilio e Raffaello si erano trasfusi in Paisiello ed in Cimarosa... „

Essendo " assai più difficile l' inventare cose ideali, cioè i motivi (dono dato dal Cielo " a pochi), che il raccapezzare cose corporee, cioè gli accordi.... perciò maggiore difficoltà " superata ed assai maggiore facoltà creatrice havvi nella Nina di Paisiello, o nel solo Ma-" trimonio Segreto di Cimarosa che in tutte le opere insieme anche del più fecondo com-" positore de' giorni nostri... Questa è una età pessimamente corrotta: nella morale vuole la " forza, nella musica il fracasso. I compositori sono diventati servi delle orchestre,..... ed il " pubblico, che ha perduto il cuore ed è divenuto tutto orecchio, applaude; gente veramente " da tamburi e da cannoni.

" .... La voce umana è la vera e naturale espressione delle passioni; gli istrumenti sono " mezzi artificiali... Onde non solamente contro l'effetto fa, ma ancora contro natura chi " con gl'istrumenti soffoca la voce in vece di secondarla ed aiutarla.

" .... La musica da' suoi principii al suo apice gradatamente ascendendo, sempre simile " a sè medesima era proceduta, vero e sincero frutto italico dimostrandosi. Tanto crebbe, " che finalmente al punto di perfezione pervenne, allorquando Cimarosa e Paisiello con le loro " mirabili melodie incantavano il mondo. Il secolo decimottavo dopo il cinquanta fu per la " musica ciò che il decimosesto fu per la pittura, quando con le loro divine rappresenta- " zioni Raffaello e Michelangelo pruovavano che la Grecia si era in Italia trasportata. A ciò " contribuì Metastasio coi suoi dolcissimi versi, e, secondochè gli affetti portavano, qual- " che volta anche tremendi, ma pur sempre dolci. Vicendevolmente i musici coi loro soavi " o tremendi accenti al fare di Metastasio, ed all'imperio che egli nelle anime acquistato " aveva, contribuirono. Musica era la poesia di Metastasio, poesia la musica dei Napoli- " tani maestri. Gli orfejani miracoli si rinnovavano a quel tempo, per sino i sassi si muo- " vevano, se per essi intendiamo i duri e silvestri cuori....

" .... Il muovere i cuori è il vero ufficio della musica, non quello di assordare le orec- " chie, e perchè appunto il primo effetto può fare, fra le divine arti fu collocata, ed i poeti " le loro più alte composizioni incominciavano cantando. I filosofi stessi immaginarono che " le celesti sfere muovendosi, suoni rendevano e concenti facevano.

" Il principal fine delle arti è veramente il muovere gli affetti, e nissuna più li muove " e forse nemmeno altrettanto che la musica.... Io detesto coloro che vogliono disonorare " la musica con ridurla da un'arte liberale, ch'ella è, ad un'arte meccanica. I maestri ste- " rili, cioè incapaci di trovar motivi nuovi, sono appunto quelli che danno nel fracasso: manca " in loro la divina favilla, e perciò fanno ciò che anche i venti sanno fare nelle elci cave. „

Il Botta, come tutti gli innamorati, esagerò, non vedendo e non sentendo più il bello altrove. Educata l'anima sotto il consolato musicale di Cimarosa e Paisiello, egli negò ossequio al triumvirato di Rossini, Bellini e Donizzetti. Singolarmente egli fu ingiusto verso il Rossini. Dal 1792, in cui aveva scritto l'indirizzo degli ammiratori torinesi al Paisiello dopo la rappresentazione della Nina pazza per amore, egli serbò il suo furore amoroso per i due divini maestri napolitani, che ancora nel 1834 scriveva averlo messo anticipatamente in Paradiso.

Avuto nel 1836 dall'esimio scultore Marocchetti due statuette, rappresentanti l'una Virgilio e l'altra Paisiello, sotto quella del musico fece apporre la dedicatoria: **Carolus Botta** - Rossinicae sectae - reboantia deliramenta pertaesus - dicavi.

Noi progressisti impenitenti (non è vero, caro Rosano?) crediamo, che l'eccellenza di un artista non otturi la possibilità, che altri artisti eccellano in seguito con altri metodi e con altre forme. Imperocchè la ripetizione uniforme finisce col perdere la presa, l'efficacia; come troppo usata la moneta sciupa l'impronta, così troppo adoperata la frase, che in origine fu spontanea, diventa vieta retorica. Ma anche per il progresso nella varietà artistica,

onde, dopo Cimarosa, furono possibili Rossini e Wagner, occorre il fondamento costituzionale della Natura e del Cuore.

Perciò sono sempre venerabili ed imitabili gli artisti, che inspirarono il loro studio alla Natura ed al Cuore, come fece in modo paradisiaco il tuo Cimarosa.

Se Cicerone, ricordato dal Botta, nel sogno scipionico sentì la musica degli astri in moto, un animo profondamente poetico può sentire sprigionare l'armonia anche dal vento, che percote nelle elci cave. Onde io, in omaggio al tuo Cimarosa, vorrei mandare non solo le frasi arcaiche del mio antico e grande compaesano, ma eziandio la voce presente del mio paese.

Dopo un ostinato maligno inverno, è finalmente venuta anche in questo settentrionale vedovo Piemonte, la Primavera, anticipando bollori estivi. I ciliegi sono tempestati dalla filigrana farfallina dei fiorellini argentei col bottoncino dorato; i peschi si incappellano del loro fiorame roseo e delicato quale ceramica profumata; i pioppi, che l'inverno aveva ridotto a filamenti diafani come ali di libellule, ora lumeggiano nel loro verde tremulo di freschezza primigenia; i noci e le roveri buttano i loro virgulti dai riflessi di bronzo. Gli uccelli, come se rifiorissero nell'*Arcadia* del tuo Sannazaro, inneggiano i loro lunghi richiami d'amore e novello Cimarosa diventa un rusignuolo, che gorgheggi in cima d'una rosa.

Come cantava il mio poeta fraterno Antonio Galateo, che diede pure i tocchi della sua lira estrosa agli incanti della Sirena Partenopea,

Laggiù, tra i boschi
Che l'alba indora,
Scorre precipite
La Baltea Dora,
Lene, gioconda
Mormora l'onda.

Giova agli sposi amanti nelle mattinate festive condurre in barca i loro palpiti, i loro fremiti, i loro sospiri speranzosi di vita nuova. Si spingono fin sotto il ponte di ghisa, per godere il terrore del treno, che passa sulle loro teste. La macchina fumicante del progresso, che traina la sua velocità fragorosa, è loro istintivo pretesto per rifugiarsi in un bacio.

Caro Rosano! Dalla sponda della Dora Baltea volino costì, dove oggi per le feste dell'Igiene e pei congressi della salute si acclama novellamente Umberto di Savoia re amato di Italia tutta con la sua regale Margherita, volino costì per le centenarie onoranze del tuo Cimarosa, volino con l'onesta retorica di Carlo Botta gli olezzi dei fiori fruttiferi, le armonie melodiose dei boschi nidiaci e delle acque feconde ed i baci degli sposi amanti promettitori di giovani vite, Dio voglia sempre più Italiane, all'Italia nostra!

Saluggia, 24 aprile 1900.

Giovanni Faldella

La biblioteca musicale del Conservatorio della Pietà

e una notizia di Domenico Cimarosa

Ferdinando I. Borbone con un dispaccio del 13 maggio 1795 aveva ordinato, che tutti gli impresarii dei teatri di Napoli dovessero donare alla Biblioteca musicale, fondata per sovrana munificenza nel Conservatorio della Pietà, una copia d'ogni spartito, che avrebbero dato alle scene. Con questo provvedimento voleva accrescere e completare la Biblioteca, "dovuta in gran parte alle sagge disposizioni ed interessamento del Consiglier Mattei, come pure arricchita da un'impareggiabile collezione delle più scelte carte musicali, di cui S. M. la Regina si era privata. „ Rilevo ciò da una consulta della R. Deputazione dei Teatri del 22 settembre 1795.

Gl' impresarii però tra per le spese, che avrebbero dovuto sostenere per la trascrizione degli spartiti, e per le difficoltà, che talora mettevano in mezzo gli autori, non si diedero molto pensiero di eseguire gli ordini del Re, ed i Consiglieri, che amministravano il Conservatorio, mossero richiami alla R. Deputazione. In effetto non erano stati depositati nella Biblioteca gli esemplari del Trionfo di Camilla, dell'Arsinoe, degli Orazii e di altre opere. La Deputazione minacciò di denunziare al Re i manchevoli, onde fossero puniti; e poichè tra questi era Domenico Cimarosa, gli mandarono questa lettera per tenerlo avvisato:

" Sig. D. Domenico Veneratissimo.

" Dovendosi per ordine del Re dare da tutti gl' Imprensarii dei Teatri di questa Capitale " copia degli spartiti delle nuove musiche, che sui loro Teatri si espongono, e lamentandosi " gli Amministratori dell'eredità del fu Coletta (impresario) di non poter eseguire tal " Sovrano comando per quello della Penelope, che da essi non si conserva, d'ordine della " R. Deputazione dei Teatri e spettacoli, prego V. S. di dare immediatamente al latore del " presente l'accennato spartito della Penelope rappresentata l'anno scorso nel Real Teatro " del Fondo; perchè non siasi in obbligo di fare nuova Rappresentanza del Re, per questa " disubbidienza ai suoi Sovrani Comandi.

" Sicuro della di lei venerazione pella volontà di S. M. non aggiungerò altro, se non che " Le sarà restituito l'originale, subito che se ne sarà fatta l'imposta Copia; intanto con piena " stima mi affermo . . .

" Casa 29 settembre 1796 - Sig. D. Domenico Cimarosa.

" D.S. Il disopra scritto pella Penelope, intendasi anche pello spartito dell'Impegno " superato, che si compiacerà ugualmente rimettere. „

Napoli, giugno 1900.

N. F. Faraglia

Dice l' uomo antico:

I novatori vogliono portare la rivoluzione nel campo delle arti; difendiamo il patrimonio sacro dell' ingegno umano.

Dice l' uomo moderno:

Io farò crollare tutti i vecchi templi ove si adora l'arte vieta; sulle rovine pianterò l'albero dell' arte libera. E durerà eterna.

Ahi! quell' albero di libertà non ha più lunga vita d' un albero di cuccagna piantato in mezzo alla fiera.

E il postero dice:

Al cospetto della storia tutte le grandezze dell' arte valgono altrettanto, tutti i veramente grandi si assomigliano. Cimarosa non fece dimenticare l' arte di Paisiello, nè Mozart oscurò quella di Cimarosa. Bellini, Rossini, Donizzetti, Verdi, Wagner e gli ultimi venuti, quasi poppanti ancora alla mammella inesausta dell' arte, altro mai non hanno fatto, altro mai non faranno se non rimutare qualche accessorio caduco, e dire una loro parola potente che duri eterna.

Lugano, 28 Giugno 1900.

Salvatore Farina



Musica alata

C era una volta, più d' un secolo fa, sul balcone d' una modesta casetta di Aversa, una gronda di zinco nuova e lucida, che scintillava al sole come argento brunito e sulla gronda c' era una tegola rossa. Un giovane fringuello vide di lontano quel cantuccio delizioso. Dove trovare un luogo migliore per fabbricarvi il nido? Scese giù con l' ali aperte e prese possesso della nuova abitazione, facendo echeggiare l' aria di trilli di gioia.

Ma, il giorno dopo, le imposte di sotto si spalancarono con fracasso e un grosso signore apparve sul balcone, riempiendolo tutto col suo corpo enorme. Il fringuello non aveva mai visto un signore così grosso, ed ebbe paura. Dio mio! se egli lo avesse scoperto!...

— Qui non sto bene, debbo andar via e subito.

Cambiò casa e se ne andò più lontano, al sicuro dal grosso signore.

Un silenzio di pace regnava per le vie della piccola città, la campagna dormiva, quando, a un tratto, una volata di trilli, di note argentine, di gorgheggi flautati riempì l' aria immobile e giunse sino al fringuello, che stette ad ascoltare sbigottito.

— Dov' è dunque questo bravo compagno, che sa cantare così?

E il fringuello curioso, attratto da quei suoni, giunse sino alla ringhiera del balcone donde scorse nella stanza il grosso signore, il quale, seduto dinanzi ad una vecchia spinetta,

ne traeva suoni e gorgheggi, che nessun uccello aveva mai conosciuto. Le ali dell'ascoltatore frullavano di tenerezza, il suo becco aperto beveva la dolce musica...

A un tratto, i suoni tacquero e una grossa mano lo ghermì. Si sentì perduto e distese le gambette all'aria, aspettando la morte. Ma si convinsè subito che il temuto signore dalla larga faccia aveva anche un cuore largo e generoso. Così ebbe una gabbia dorata dinanzi al balcone, donde esso stava a sentire le note gaie e tristi che, sotto le grosse mani, scaturivano come una limpida cascata dalla vecchia spinetta. Il becco aperto beveva la dolce musica e il fringuello imparava tante nuove canzoni, che nessun altro uccello aveva mai conosciuto.

Un giorno, la spinetta rimase muta. Il fringuello attese, attese lungamente. I giorni, le settimane, i mesi passavano e la povera creatura alata aspettava sempre. Ma il signore era lontano! tra le nevi del Nord, in mezzo a una folla di dame e di cavalieri acclamanti, sulla via luminosa della gloria, dimentico del minuscolo compagno, che dal giorno della partenza di lui, non aveva più cantato.

Per quattro anni lo attese, muto, rabbrividendo di freddo nella gabbia dorata, e quando si persuase che egli non sarebbe tornato mai più, distese le gambette all'aria, volgendo i tondi occhi alla muta spinetta, aspettando la morte.

Chi sa se il pensiero di Cimarosa, che si spegneva sulla laguna di Venezia, non corse, nel momento estremo, alla casa di Aversa, dove lo aspettava invano il suo primo discepolo!

Napoli, 21 agosto 1900.

Onorato Fava



Aversa — Piazza Vittorio Emmanuele, Palazzo Candia.
(Da fotografia del signor M. Ordioni).

Un Credo di Domenico Cimarosa [1)]

Lieto tempo quel di Natale; senza esagerazione il più soave dell'anno, e nei ricordi della vita passata, uno dei più dolci che si possa evocare; il cuore " ce lo ricorda il giorno del dolore; „ la mente ama di riandarlo, anche quando per esso, per la evocazione sua, ci si tornino a presentare cose e persone, affetti e desideri, che più non possiamo avere. E fu appunto in un Natale di molti, molti anni fa che a me fanciullo ancora, (aveva 11 anni), per virtù di note, mai udite per l'innanzi, fu dato di provare una impressione incancellabile; ancora la

INTRODUZIONE DEL CREDO

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Soprani

Contralti

Tenori
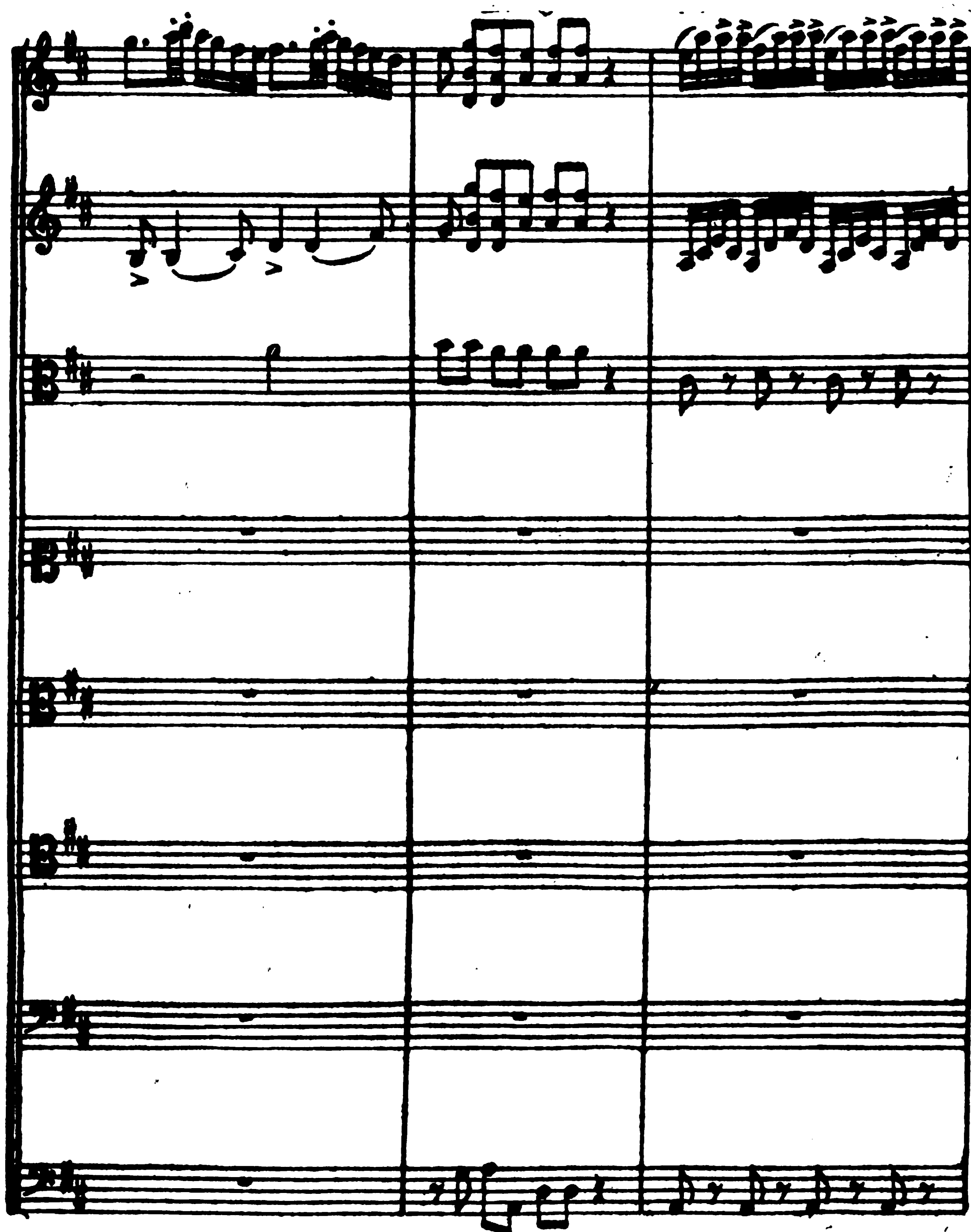
Bassi

Contrabbasso

1) Pubblichiamo in nota questo bellissimo Credo.

provo, e mi diletto a ripensarvi, risento quelle melodie e provo un senso indefinibile di gioia, quasi (Dio lo volesse) un ritorno a quelli anni.

Fu il Natale del 1862; la mattina di Ceppo, che condotto dal mio paziente Precettore in Duomo di Pisa, durante la Messa Pontificale, sentii prima, della musica pastorale, vispa, (se posso dir così), più che semplicemente allegra, tale da far sì che poco potessi star fermo; mi piacque, mi piacque tanto; ma la sorpresa più grande la provai dopo il Vangelo. Un' onda di suoni, li sento ancora, invase le Navate del Tempio; prima eran canti vivaci, nei quali i violini si sentivano sopra tutto; dopo melodie tenerissime eseguite da voci di ragazzi,



variamente conserte col tenore che rapidamente saliva e discendeva, col basso che a tratti interveniva e si univa con gli altri; rimasi attonito e vi fu un punto nel quale mi pareva che gli Angeli, sì gli Angeli, volassero e cantassero intorno alla Cuna del Redentore. Lo scintillare dei ricchi paramenti, le gemme delle mitre, le nubi dell' incenso, tutto per quella mattina nella mia piccola testa di ragazzo, cedette il posto all'impressione di quella musica; e appena finita " di chi è la musica, chiesi, sor Vincenzo? „ - E il buon Prete sorridendo mi rispose: " il Kirie e il Gloria di Durante, il Credo è di Domenico Cimarosa „.

Quel nome non era per me di un ignoto; da un ristretto di storia della musica (mi

Cre.do Cre.do

Cre.do Cre.do

par che fosse di Ignazio Cantù) avevo imparato di chi si trattava; eppoi mi era capitata una fortuna rara; nelle carte musicali, un tempo appartenute alla Moglie di Ottaviano Mossotti 1) e nelle quali aveva potuto frugare, aveva trovato " Un' aria: „ Quelle pupille tenere degli Orazii e Curiazii del Sig. Domenico Cimarosa. Sapeva dunque di chi si trattava; e più ne cercai di poi, perchè mi pareva che in quel Credo ci fosse riunito tutto quanto il bello che per un ragazzo ha il Natale. Passarono gli anni ed io tornai più volte a sentir quella musica; e per ferma volontà di sentir quanto più potessi, di leggere fin dove arrivavo, di paragonare, conobbi e sentii molti altri Credo; potei anche, per quanto è dato a un dilettante, studiarli

INCARNATUS

f p f f

Et _ In _ car _

1) Il grande matematico ed astronomo, visse e morì nella casa di mia proprietà in Pisa.

con attenzione, analizzarli; ma l'impressione fu sempre la stessa, sempre grande, tenera, vivace ad un tempo, come quella di un raggio di sole di primavera in un tempo nevoso. Era l'insieme, l'ambiente, il giorno solenne, il rito augusto; erano le commozioni derivanti da tanti affetti uniti insieme, che contribuivano a rendermelo tale? Era invece qualche cosa di speciale di quella musica? Mai aveva avuto sott'occhio la partitura, mai mi era studiato di rispondere a quesiti siffatti.

Quando, pochi giorni or sono, una voce tanto grata, quanto autorevole, mi fece ricordare che, fra non molto, con un'opera degna di chi l'ha concepita, si sarebbe commemorato il

natus Incarna-tus est de

centenario della morte dello Scrittore del Matrimonio Segreto; e quel nome, come un lampo mi fece ritornare alla mente il Credo di Cimarosa; rividi il Duomo, le sue navi popolate di gente, il presbiterio affollato; sentii il suono dell' organo, il concerto delle campane; ma più che tutto risentii quelle dolcissime melodie del Credo; e detto fatto, volli vederne la partitura. Sapeva dov' era, il punto preciso, perchè ve l' avea veduta riporre. La trovai, la lessi, la meditai e quella prima impressione di soavità, unita ad un senso profondo di ammirazione, si ridestò tutta; dissi a me stesso: per quanto povere, meschine dettate da un profano all'arte, consacrerò queste impressioni sul Credo di Cimarosa, alla memoria immor-

Allegro ET RESURREXIT

f p

f p

f p

tale del compositore. I maestri, gl' intelligenti, crolleranno la testa. Lo so, è un ardire; ebbene, queste pagine siano considerate come un semplice omaggio di un ammiratore lontano, senza nessuna pretesa, del genio fervidissimo, delle fresche, sempre vive, e quel che alcuni non dicono abbastanza, profonde produzioni del fecondissimo Cimarosa.

Il Credo in esame (mi limito ad alcuni cenni descrittivi) è a 4 parti; soprano, contralto, tenore, basso, con piccola orchestra, almeno nella partitura che ho sott'occhio; ma per alcuni dati, io dubito sia nato a piena orchestra; con quell' orchestra Cimarosiana, che un illustre critico ebbe a notare come, sebbene subietta al canto, sia sempre efficace e piena, senza

f p fp

pianiss:

Et as- cendit in Celum

f p f p p

strepiti, mai perciò vuota, inane, come cooperi col canto, non sia per nulla una cosa secondaria.

E sebbene in piccole proporzioni, anche nella composizione in esame, l'orchestra è veramente tale, come avrò luogo di osservare più giù.

Comincia il Credo in re maggiore, e le prime battute sono appunto affidate all'orchestra; il primo violino eseguisce un tema che è il dominante, vivace, non volgare però, fresco oggi come un secolo fa.

Il tema è in 4 di poche battute; gli tien dietro una cadenza orchestrale, quindi il violino riprende il motivo, mentre il Coro eseguisce i primi articoli del Credo.

Et u_nam San_cta Sancta Ca_tholicam

L' accordo melodioso delle 4 voci segue quasi il movimento del violino, che interviene come con un parlante a sostenere il canto del coro: soprano e contralto in uno al tenore pronunziano le maestose espressioni con le quali sono riepilogati in modo inimitabile gli attributi di Dio Creatore; il basso si unisce, entra dopo poche battute, e completa l'accordo, che continua sempre con grande dignità sino alle parole " descendit de coelis; „ qui la frase del canto conclude e il primo violino riprende il motivo dominante, col quale si chiude il pezzo.

Con un passaggio di bellissimo effetto si va in sì bemolle; qui il movimento è dei violini a terzine, mosso ma non agitato; entrano dopo la terza battuta il Soprano ed il Con=

FUGA

p staccato

A

A

tralto, concertando per terze e quindi per seste, sulle parole " et incarnatus est; „ trascrivo un frammento del pezzo.

La melodia è commovente, procede per sei battute, quindi il basso entra sul sì e insiste " de Maria Virgine ; „ mentre soprano e contralto con l' andamento primitivo continuano, " et homo factus est ; „ ma quasi nel medesimo periodo il tenore, un'ottava sopra, incomincia una melodia tenerissima, Crucifixus ; le tre altre voci commentano con l'orchestra il canto, s' inizia un crescendo di grande effetto, il movimento per terzine riprende e finalmente con una cadenza grave, direi solenne, di bell'effetto, si chiude sulle parole " sepultus est. „

men ventu.ri secoli ventu.ri

men venturi secoli ventu.ri secoli

A

A

Ritorna al tono primitivo di **re maggiore**; l'orchestra con un movimento vivacissimo di poche battute precede il coro che canta la resurrezione " resurrexit tertia die „ e l'ascensione gloriosa, per imitazioni; ritorna il motivo dominante del violino e il coro termina la prima parte del Credo e sempre mantenendo l'unità di concetto espressivo, attacca la seconda " et in spiritum sanctum dominum; „ se non che il basso con una mossa analoga a quella delle prime battute di sopra esaminate entra " qui ex patre filioque procedit „ e si unisce rafforzando il canto delle altre parti sino alle parole " et unam sanctam ecclesiam. „ Qui si inizia un nuovo canto vaghissimo; lo eseguiscono il soprano e il contralto dapprima, quindi

saecoli venturi saecoli A.................. men

ventu.ri saecoli venturi a_men A..................

.... men

.... men

p p

il tenore; il pezzo di terzetto diviene quartetto quando entra il basso, è espressivo quanto mai e modula giunto all'articolo " in remissionem peccatorum „ dando luogo alla ripresa del solito tema pel violino ed alla nota cadenza.

Ma subito dopo (mi si passi la frase) irrompe il fugato dell'Amen.

Chi non vede la grandezza del componimento?

I violini ostinatamente eseguiscono quartine, il coro stringe, si risente il tema vivace e con questo si termina.

Questa la breve ed incompletissima analisi della composizione Cimarosiana, della quale

risaltano evidenti i pregi; quelle qualità attraentissime, che in ogni opera di Cimarosa si riscontrano. Il grande Maestro, celebre per i suoi melodrammi e soprattutto per quelli giocosi, non molto noto per composizioni liturgiche, anche in questa, in questa almeno, si rivela valorosissimo e mantiene il suo carattere geniale. Questo può veramente asserirsi. Che delicato e vivace motivo dominante; che soave melodia nell'Incarnatus; che sentimento nel Crucifixus; quanta dottrina e forza nel finale, nell'Amen!

Ma con tutto ciò può dirsi questo Credo un capo-lavoro di musica liturgica? Un modello del genere? No; no davvero; è tutt'altro. Per quanto frutto della penna di un genio; la distanza che corre fra questa composizione d'uso sacro, e le vere composizioni di genere sacro, è immensa; son troppo diversi i punti di partenza e persino i procedimenti tecnici con i quali nelle due differenti scuole è conseguito il fine voluto.

La scuola liturgica, quella veramente sacra, veramente tale, è una sola, quella di Palestrina; in antico costituì una vera scoperta, aprì nuovi e immensi mari al musicista sacro; nei tempi moderni chi vorrà veramente e con animo ispirato e pio, scriver per Chiesa dovrà sempre (come ebbe così solennemente ad affermare il nostro "semper virens Homerus„ Giuseppe Verdi) volgersi a Palestrina, al suo fare, ai suoi canoni, e tornando all'antico troverà tesori inesplorati da studiare, miniere inesauribili da utilizzare. Su questo non può cader dubbio; ma non perciò l'amatore, lo studioso del cammino percorso dall'arte, si potrà rifiutare dall'ammirazione di altre composizioni per Chiesa, scritte con altri procedimenti, prendendo come punto di partenza, l'espressione più sensibile dei testi, più affettiva direi, servendosi dei progressi dell'arte, di quelli stessi procedimenti tecnici, dei quali è andata servendosi trionfatrice la musica da Camera e quella da Teatro. Dico ammirare, non imitare, perchè, voglio esser ben chiaro, per me la sola Palestriniana è la vera musica da Chiesa.

Ma nell'ammirazione di molti lavori insigni da Chiesa, tracciati con regola d'interpretazione, di gusto, di tecnica ben diversi dalla Polifonia Romana, lo studioso e l'amatore trovano e sempre troveranno un ricco pascolo per l'intelligenza oltre che elementi di studio estetico nella parte interpretativa, la soluzione di tanti problemi singolari, sugli effetti e sulle vicende del gusto dello apprezzamento musicale.

È appunto così che va considerato il Credo in esame; è una composizione che prima di tutto rivela l'indole del tempo in cui fu scritto. Infatti i tempi di Cimarosa eran forse quelli di Palestrina, del Nanini, dell'Anerio? Eran quelli nei quali visse Cherubini, eran quelli del lungo periodo di vita di Rossini? Erano i nostri? Oh... no, certamente no. Chi nella complessa nozione di tempo, considera gli eventi, gli uomini, gli ambienti sociali creati dall'uno e dall'altro di questi elementi insieme uniti, vede quanto le epoche storiche citate siano diverse fra loro. Nulla più varia col tempo quanto il sentire in cose d'arte; gli apprezzamenti sono infinitamente diversi, nei diversi tempi. L'arte che destò l'entusiasmo del popolo di Firenze per la Madonna di Cimabue, era forse quella del Beato Angelico? Qual divario immenso fra Cimabue, Giotto e le pitture paradisiache di questo, che tante aspirazioni seppero ridestare, che dettero l'ali a tante pietà di pensieri! Eppure questa forma celeste di

pittura non destò più un palpito, quando si versavano lagrime e si cadeva in ginocchio davanti ai prodotti di un'arte tanto diversa come quella non di Raffaello, del Frate, del Correggio; ma di Guido, dei Caracci, dell' Allori etc.

La qualità dei tempi si fa sentire in ogni manifestazione dell' arte, come nella produzione, così nello apprezzamento; e per tal modo si arriva ad intendere anche il fenomeno strano della deviazione, dello alterarsi del gusto artistico. Queste vicende, come la pittura, la scultura, l' architettura, le subì la musica, arte più squisitamente psicologica e persino nella sua espressione più pura, nella musica di Chiesa; si volle la soddisfazione dell' orecchio, anche in Chiesa; il fine elevatissimo della musica che accompagna ed illustra il rito, rendendolo intelligibile a tutti, che deve innalzare mente e cuore, fu in parte dissimulato, in Chiesa la musica divenne una produzione artistica, niente più! Questo avvenne appunto nel tempo di Cimarosa, e nel ventennio a lui precedente.

Erano i tempi nei quali il Cardinal di Colloredo diceva a Mozart: " Voglio musica breve, gaia, facile, rumorosa! „ e lo diceva a quell' unico Mozart, che invece avea penetrato il segreto della vera musica liturgica, al di sopra della maggior parte dei suoi contemporanei; a tal segno, che soleva dire, avrebbe ceduto tutte le sue migliori composizioni, per essere l'autore della declamazione lirica del Praefatio Gregoriano! Sì, la musica da Chiesa subì l' influenza di quella da Camera e della drammatica; Giuseppe Haydn, nelle sue Messe, fu drammatico e lirico, il suo stesso biografo ed entusiasta ammiratore Carpani lo confessa; Michele Haydn fu melodicissimo in chiesa, sebbene più purgato del fratello; che più? lo stesso immenso Mozart (fatte le debite eccezioni e tra queste l'Ave verum e molte parti del Requiem) fu, mi si passi la frase, sebbene sempre dotto, soave, devoto, incipriato e galante in Chiesa! Che meraviglia se Domenico Cimarosa, in questo Credo è tutt'altro che severo? Se la sua fantasia fecondissima, in alcune delle vivaci cantilene, rasenta quelle sue mirabili arie delle Astuzie femminili, del Giannina e Bernardone, del Matrimonio Segreto?

Lo so, i critici diranno che il tema ha qualche cosa del ritornello di un' aria da danza, che l'allegro del Resurrexit è sbrigliato, che il Crucifixus ricorda un gioiello dello stesso Cimarosa in un' opera comica; lo so; ma dopo quanto ho detto, bisogna concludere che questa fu la musica del tempo in primo luogo, che penetrò persino in quei santuarii dell'Arte ecclesiastica delle Cappelle Basilicali Romane, e riconoscervi un fenomeno che nella Storia delle Arti e specialmente della musica vuol essere profondamente studiato, perchè in gran parte collegato alla educazione artistica del pubblico e nulla più.

Il Padre Martini si scandalizzò fortemente del modo col quale era interpretato lo Stabat da Giovan Battista Pergolesi; al dottissimo Francescano parve una profanazione che fra le melodie della " Serva Padrona „ e quelle dello Stabat, non corressero differenze; perchè il contrappuntista valorosissimo e dottissimo storico avea ben compreso qual' era la vera ed unica musica da Chiesa; ma Egli stesso non sacrificò talora al gusto del tempo? Nessuna meraviglia se anche Cimarosa seguì la corrente.

Io nello strano esperimento di Paolo Egidio Martini, (Schwartzendorf) sulla Torre di Strasburgo, ho visto sempre l'immagine la più esatta di ciò che fecero i maestri dopo la metà del 700 in fatto di musica ecclesiastica. Paolo Egidio dall'alto della mirabile Fleche, dette via ad una penna e visto che il vento la portava verso la Francia, là subito si diresse e là compose quelle bellissime musiche che il tempo nostro ingiustamente dimentica, sebbene ascolti meravigliato quel poeticissimo "plaisir d'amour„ padre della romanza moderna. I musicisti della seconda metà del secolo XVIII scrissero in Chiesa, secondo la corrente, abbandonati interamente a quella; così fece anche Cimarosa; ma il grande maestro seguì anche in ciò la propria indole.

Già lo dissi, anche nella musica liturgica è da cercare l'individuo; sembrerà strano, ma si porti la propria considerazione su qualche punto comune studiato e interpretato dai più in un tempo, e si vedrà che non erro. Chi serenamente paragona, ad esempio, l'Incarnatus di Palestrina nella Messa di Papa Marcello, con quello della Messa a Otto, di Clari; quello della Messa breve solenne di Cherubini e quello della quarta di Reisiger, facilmente si rende conto della verità di quanto io asseriva di sopra; l'uomo qual'è per influenza fisica e psichica della razza, dei tempi, quindi dei sentimenti e dell'educazione, rivive, se musicista, persino nelle composizioni le più alte, le più elevate, quali sono quelle destinate alla Chiesa. E anche sotto questo aspetto, il Credo di Cimarosa è un suo vivo ritratto, come è un ritratto dei suoi tempi; l'indole meridionale, la gaiezza, l'eterna gioventù degli uomini di quei paesi incantevoli, come l'ultimo soffio dell'incipriato e cortigiano 700, si rivela, me lo lascino dire i puristi, senza scandalo, non profondo ma lievemente spensierato, persino nelle note apposte al testo sublime del Credo.

E mentre scrivo, il vento di primavera, muove lieve lieve le cime degli alberi del mio giardino, e pare che con un certo fare ritmico accenni ogni tanto al movimento di una canzone villereccia; il sole che tramonta, indorando l'abside del Duomo, che dalle aperte finestre, mi veggo dinanzi, di quel Duomo ove sentii fanciullo, la prima volta, i canti di Cimarosa, si nasconde dietro le mura merlate della Città, e nell'aria affocata che lascia dietro a sè mi fa quasi travedere i tramonti splendidi sulle spiagge che corrono da San Rossore a Viareggio.

Questo mite movimento d'aria, questi tepidi tramonti così vicini a quelli fragranti di rose e di fior d'arancio dei lidi ove nacque Cimarosa, quanto mai son diversi dai tramonti primaverili del nord? L'inno meraviglioso che dalla natura ascende a Dio, in ispecie in quest'ora del giorno, oh quanto è profondamente diverso nelle due diverse regioni! In nessun posto però così caldo, vivo, alato come nei nostri lidi meridionali. Qui gli uomini, si capisce, debbono quindi sentire in un modo tutto speciale; basterebbe ad affermar ciò e la verità di ciò, la qualità dei canti popolari. La sentenza di Teofrasto riportata da Plutarco nella vita di Alessandro, che i climi più caldi dan luogo allo sviluppo di aromi i più preziosi, è qui veramente applicabile all'uomo, poichè in questi appunto nascono i più potenti e caldi genî.

Ebbene questo è vero, verissimo pei musicisti nati negli splendori solari del mezzogiorno: a loro è naturale il bollore dell' espressione, perfino là dove questa dovrebbe elevarsi semplicemente serena e raccolta.

Fin che dureranno queste spiagge, questi fiori, questo sole, rimarrà l'espressione tutta propria ai compositori meridionali; se essi ne cureranno il mantenimento, se la tradizione non verrà smentita, sgorgherà con forza uguale la nota dell' inno dello sdegno e di quello dell' amore, persin la nota inalzata con fervore al Cielo in mezzo ad un nembo di rose, come il canto e le armonie del Credo di Domenico Cimarosa, il quale potrà sempre dirsi con verità, che fu dettato con gli occhi pieni di lacrime, ma col cuore pien di speranza.

Pisa, li 25 maggio 1900.

Carlo Fedeli



Cimarosa e Beethoven

Gli uomini veramente grandi sono rari, e perciò si deve comprendere la diligenza e, si può anche dire, l'avidità colla quale si ricercano le minime notizie della loro vita. Non è inutile pedanteria questa ricerca, non è indizio di grettezza di mente, ma è affettuosa riverenza, che onora gli uomini e che talora si eleva sino al culto. E si deve anche soggiungere, che non tutte le minuzie sono di poco momento; perchè ve ne hanno talune che sono eloquenti rivelatrici di tempi e di uomini. Carlo V, per esempio, che prende il pennello caduto al Tiziano, è una minuzia che, più di un volume di storia, fa comprendere quanto l' arte, in quei tempi, era rispettata.

Ma se ciò è vero, è pure vero che quel gran critico che è il popolo, e intendo la parte educata di esso, il popolo reale, per adoperare una parola oggi generalmente intesa; è pure vero, dunque, che il popolo, o ignora o non ricorda i debiti di Dante, ma sa e legge la *Divina Commedia*, e ignora o non ricorda che Vico dovette vendere un suo gioiello per pubblicare la *Scienza Nuova*, ma sa e legge la *Scienza Nuova*.

Ora, se per commemorare il Cimarosa, vogliamo seguire questo gran critico che è il popolo, si può parlare della musica e, soggiungo, solamente della musica; perchè -- tanto l'arte e l'artista sono fusi, tanto l' artista ha realizzato l'arte — che parlando della musica si parla del Cimarosa. — Ebbene, che è quest'arte, che nella remota antichità fu ispirata da Euterpe e, per conseguenza, ebbe origine divina, e che allevia i dolori, vince la stanchezza, eccita la mente, commuove, entusiasma e, per tutte queste ragioni, è tanto cara agli uomini? È difficile che a questa dimanda si possa meglio rispondere che colle parole del Beethoven: " La musica — egli

dice — è una rivelazione divina più eccelsa di ogni umana sapienza. Nell' arte mia, Dio è più prossimo al mio spirito che in tutte le altre arti. La musica ha per sè qualcosa di eterno, d' infinito, che non si lascia afferrare mediante i sensi. Essa è l' unico veicolo per penetrare in un mondo superiore: essa è il presentimento di cose celesti. „



Cimarosa concerta una mandolinata.
(Quadro di Roberto Venturi).

Non è a caso, come a prima vista potrebbe parere, che il nome del Cimarosa si trova accanto a quello di Beethoven; e la citazione delle parole del Beethoven non è nata dall' erudizione mia, ma dalla forza delle cose, dalle seguenti intime ragioni. L' Italia e la Germania sono avvinte da una parentela spirituale, che è nota ma che si deve ricordare: in entrambe le nazioni, più che nelle altre, vi sono stati eminenti filosofi ed eminenti musicisti, e accade perciò che parlando della filosofia e della musica di una di esse, siete costretti a parlare della filosofia e della musica dell' altra nazione. Ma, oltre di questa parentela, ve ne è un' altra: quella, voglio dire, che esiste tra la musica e la filosofia. Se la musica, come ha detto il Beethoven, eleva a Dio, si può dire altrettanto della filosofia, perchè ogni filosofia, in conclusione, è teologia. Ma in questa elevazione a Dio, che seduce tanto gli spiriti magni, la musica è più fortunata della filosofia, la quale vuole intendere Dio. Ora Dio si sente e non s' intende.

Napoli, 6 giugno 1900.

Giuseppe Ferrarelli



Nel golfo di Spezia

A piè dei colli di vendemmia lieti,
da torno l'ampio semicerchio al mare
ride la Spezia e le fiorenti stende
braccia di sposa;

fiorenti braccia, che d'acciaio e bronzo,
quai di sposa selvaggia, hanno i monili
e, provocate, in fragorosi ludi
scaglian saette.—

Ma sovra i poggi vigilati regna
lunga quïete e paion sonnolente
scolte, a la pace sbadiglianti, l'adre
enormi canne.

Non più di ciurme barbaresche in traccia
corrono estrani mar Dandolo e Doria;
ora di ferro ei son giganti e nostro
è il mar che vegliano.

Da l'alto scruta le pacifiche onde
Palmaria verde, al piccioletto Tino
con pio porgendo atto materno i cavi
seni di roccia.

E, appollaiato alle sue spalle, il borgo
a Vener sacro, che già nido antico
fu di gagliardi, le ruine ostenta
d'incliti templi.

Cinereo siede a la solinga riva,
qual fatato manier, d'Erice e Luni,
di medïeve e di recenti storie
sognando forse;

e quinci spia se da' tirreni flutti
non anche spunti il brigantin predace:
quindi, a l'opposta Lerici mirando
e a S. Terenzio,

aspetta ancor se a la famosa grotta,
che al passegger con util vanto addita,
bello d'audacia torni forse a nuoto
Lord Giorgio Byron,

ascolta ancor se a fior de l'acque ondeggi,
se con le brezze del mattino a volo
lo sconsolato e gemebondo spirto
erri di Shelley.

No, vecchio borgo! di più lieti doni
oggi t'allegra il vaporin di Spezia;
d'altri sussurri il venticel furtivo
t'apre il segreto,

Or che sì vaghe ed amorose in atto,
ne la tua coppa di smeraldo, al sole
folgoreggiante dàn vergini e dame
le bianche forme.

Spettacol gaio!.... Ma fuggite, o belle,
fuggite leste al fluttuar de l'onda,
tergete il crin che di brutal carezza
libeccio sferza.

Fuma la vetta del Parodi eccelsa
e fuma l'ardua Castellana; ammaina
già le vele il nocchier, già mugghia il mare,
già il nembo è sopra.—

E infurii il nembo!... Non rigor di cielo
mai la grave de' magli opra sospende;
picchia a la piova triste, al bel sereno,
picchia indefesso,

il prono artier ne le officine immense,
e le munite a guerreggiar prepara,
e le ben destre a' placidi commerci
moli ammirande.

E via per tutta la superba chiostra,
al sereno, alla piova, infaticato,
ferve il lavor che la città novella
prospera e cresce.

Tuona intanto il cannone e l'eco intorno
ne ripercote a le convalli il rombo;
e dal ceruleo pian sale per l'etra,
come un lamento

di spasimanti cor femminei, l'urlo
de la sirena...... Un fuggitivo amico
forse del noto talamo ai recessi
ella richiama?

Lunge del treno le risponde il fischio,
come l'addio d'un fuggitivo amico;
un accorato addio!.... E par che dica:
" altri vïaggi

" a me la possa de gli umani ingegni
" e de le sorti umane a me prescrisse,
" di gioie anch'io ministro e di dolori,
" di glorie e d'onte.

" Col patrio nome, co' pensieri e l'opre
" a estremi lidi tu migrando vai,
" nel cospetto a le genti alto levato
" il tricolore.

" Oh, che letizia esulterà ne' petti,
" oh, come soneràn l' itale lodi,
" allor che, vinta la semestre notte,
" e i ghiacci eterni,

" là ne' silenzi inviolati, dove
" chiuse del polo il gran mister natura,
" annunzierà quel trionfal tuo grido
" Savoia e Italia!

" Me dispensier di piccioletti studî,
" picciole risse e multiformi affanni,
" me incalza il fato in diuturna corsa
" da l' Alpi al Ionio.

" Meglio, amico, con te, meglio sfidare
" di non tentati pelaghi gli abissi;
" meglio ai venti de l' Itale marine
" spiegar la fiamma,

" e a lo stranier che al largo passa, il sacro
" motto lanciar ne' secoli echeggiante:
" vigile qui d' Italia madre impera
" la forza e il dritto. „

Intanto presso a Migliarina il treno
de' monti entro le viscere dilegua,
e in un lamento d' accorato addio
il fischio muore.

Spezia, 20 luglio 1900.

Giuseppe Finzi



Nachtigall auf dem Hollunderstrauch

Zart

R. Fischhof

Blüthen blühen überall, süßes Locken der Nachtigall . . . .

etc. etc.

Robert Fischhof.

Wien, Mai 1900.



Certi inviti non si rifiutano.....

Sono andata da poco ad abitare in una casa nuova. In quella casa c' è una stanza, che è tutto il mio Paradiso. Un giorno ho fatto un ragionamento curioso: Se mi chiudessero qui in prigione, senza che io sapessi d' averlo meritato e senza ch'io sentissi più il bisogno di vivere con le persone che amo, di passeggiare e di comunicare co' miei simili, avrei il coraggio di ridere in faccia a chi mi ci avesse chiuso e di sfidarlo a provare che egli è più contento di me. In quella stanza la luce e l'aria entrano a torrenti. Il sole la illumina per una parte della giornata. Affacciandosi alla finestra, lo sguardo si riposa su una larga distesa di campagne, di orti e di giardini.

Un bell'albero grande e fronzuto mi rallegra, con la sua vista, in qualunque punto della stanza io mi trovi, ed esso non m'impedisce poi la vista del cielo, che mi sorride dall'alto e mi dà il senso maggiore di gaiezza, che io possa provare. L'ho detto: un Paradiso.

Non sarebbe forse tale per altri. Per me è così, e d'appagarmi in questo, di gioire di questo, io sono contenta.

Ma ciò che più di tutto mi rende cara quella stanza, è la pace che vi si gode. Non rumore di tram, che passano e s'incrociano: non carrozze, che percuotono insolentemente il selciato della via: non grida di rivenduglioli, che vogliono far apprezzare la loro merce: nessuno dei rumori bugiardi, insolenti, schernitori del mondo. La natura che dà sempre più di quello che promette, vi spande i suoi tesori e fa pensare a qualcuno che ne gode, che essa è sempre la più grande benefattrice.

Nei primi giorni però ebbi il timore che quella pace di cui credevo godere, non fosse che un sogno. A una cert' ora un rumore crescente di voci diverse, più vicine che lontane, attirava la mia attenzione, e io pensavo, con ansia quasi, di chi potessero essere quelle voci, da che cosa potesse provenire quel frastuono. Mi dissero. Erano i fanciulli dell'istituto Primodi, che si facevano sentire, al mattino, prima d'andare al lavoro, e alla sera, quando ne ritornavano. Il rumore continuò nei giorni successivi. Io non ne fui nè triste, nè dolente.

L'istituto Primodi, come dice un'iscrizione posta sulla facciata, raccoglie poveri orfanelli e provvede a che essi possano uscire di lì operai onesti e valenti. Di giorno si spandono nelle botteghe e nelle officine, e vi apprendono quell'arte e quel mestiere, che dovranno poi esercitare. La sera, l' Istituto li raccoglie e li custodisce, finchè venga l' ora di tornare al lavoro: così chi poteva tornar di danno alla società ed esserne l' obbrobrio e il vituperio, ne diventa invece l'onore e ne forma il decoro e il vantaggio.

Quel rumore non poteva essere sgradito. Non è mai sgradito il rumore, che sorge dalla carità vera, che benefica senza ostentazione, che cerca il vantaggio altrui, senza altri fini

palesi o nascosti. Nè sgradita può mai essere ogni voce, che si eleva in nome della carità: ond'è che chi sente, si rallegra e risponde come, e quanto, e dove egli possa.

A un invito due volte ricevuto, per partecipare con uno scritto alle onoranze a Domenico Cimarosa, al quale la città di Aversa si prepara a consacrare un monumento e nel cui nome vuol erigere un istituto, che accolga fanciulli, per istruirli nell'arte dal Cimarosa professata, io, stretta da cure, da occupazioni, da tant'altre cose piacevoli e spiacevoli, pur di fare, pur di non tacere, pur di rispondere, rispondo che certi inviti non si rifiutano.....

L'arte e la carità sono le due leve più potenti della terra. Se esse non ci fossero, non varrebbe proprio la pena di vivere. Vivere perchè? Vivere senza che qualche diletto gentile del cuore e della mente ci compensasse delle aride e misere cure quotidiane, della volgarità che ci turba e ci inceppa, di tutto ciò che ci dispiace e ci addolora e ci rattrista fin nel profondo dell'anima? E per continuare ad esser buoni, per voler esser buoni, per desiderare di esserlo, non occorre qualche cosa, che ci rattenga in questo volere e in questo desiderio, quando cento altre ce ne allontanerebbero e c'indurrerebbero per una via opposta, che cento, mille dicono follia non percorrere? Oh il sorriso delle persone, che abbiamo beneficate, oh le vite strappate alla miseria, al vizio, al disonore: oh la mente che si solleva in un mondo ideale, dove le miserie e le follie di questa terra sono sconosciute e ignorate, dove si trova la forza per sopportarle e sostenerle, però serbando eletto il cuore e l'anima alta e serena!

Alto ed eletto fu il Cimarosa. Ho cercato di lui, oltre quello che l'invito a scrivere e a concorrere, m'indicava. Ho cercato e ho trovato. Quel che si sa e quel che non si sa: quel che si sa più e quel che si sa meno. La sua grandezza squilla come tromba canora per il mondo. E in essa, e per essa, si racconta che egli, fanciullo, fu povero e infelice. Lo aiutarono. Come sarebbe bello aiutare nel suo nome tant'altri! " Abbracciò, racconta il Fètis nella sua Biografia universale dei musicisti, vivamente il partito della rivoluzione nell'invasione francese a Napoli. Dopo la reazione, si disse che egli fosse avvelenato dalla regina Carolina, e i giornali del tempo hanno lasciato intravvedere che egli aveva dovuto soccombere ai cattivi trattamenti subiti nella sua prigionia. „ Vero, o non vero, è bello ricordare il partito, a cui ancora, secondo il Fètis, la Corte, accusata dall'opinione pubblica, si apprese: di far pubblicare a Venezia un certificato medico, con cui si dichiarava il Cimarosa morto di malattia: è bello ricordarlo, perchè ci mostra questi vivi, questi potenti, cui una maggiore e ben diversa luce d'onestà e di grandezza eclissò dai troni della terra, essi, così male usanti della loro forza e del loro potere, costretti a inchinarsi, a giustificarsi davanti ad un morto, per cui gridano le voci della giustizia e del diritto, che l'umanità ha onorata col genio e con la virtù. E ci piace anche di trovare accomunata la figura del Cimarosa con quella dei gloriosi, che, forse illusi, forse inesperti, ma martiri generosissimi di un'idea di libertà e di grandezza, lasciarono la vita sul palco nel memorando 1799. L'arte infatti, l'arte vera è libertà e grandezza essa medesima. Come mai non si troverebbe accomunata alle cose più libere e grandi di questa terra?

Bologna, 1. giugno 1900.

Elena Foà

Cimarosa! la musica!

A nome delle Scuole normali, di questi nuovi Seminarî della nuova Italia, destinati a rinnovare l'educazione della famiglia e a fondare la cultura popolare della Nazione, io mi auguro che il centenario di Domenico Cimarosa valga a portare nelle scuole nostre, e principalmente nelle scuole del popolo, una larga e seria cultura musicale.

Non è bello che l'Italia, il paese della musica, il paese di Cimarosa, sia, per cultura scolastica musicale, inferiore, oh, quanto inferiore! alla Svizzera, alla Francia, all'Inghilterra, alla Svezia, alla Norvegia, all'Olanda, al Belgio e agli Stati Uniti. Eppure la musica e il canto nelle scuole non sono solo svago, non sono solo mezzi atti per ben reggerne il governo, non sono solo esercizi utili di ginnastica polmonare e di buono sviluppo per l'organo della parola. Le più recenti scoperte fisiologiche ci mostrano che la musica e il canto all'età della Scuola sono anche i migliori stimoli per lo sviluppo dei lobi cerebrali, come le più recenti scoperte psicologiche mostrano la musica e il canto essere i migliori mezzi per la tonicità, l'equilibrio e l'elevatezza dell'anima.

Che l'Italia, il paese della musica, nel centenario del Cimarosa senta tutta l'importanza educativa della musica per le sue scuole!

Parma, 10 giugno 1900.

Eugenia Foà



La ilare, tenera musica italiana del settecento spira un ingenuo candore, che mi ricorda la dolcezza pia delle pitture nostre nel quattrocento; e il sorriso del Cimarosa mi move a sospirare per il paragone di quella perduta soavità semplice dell'arte con il faticoso sforzo cui ella oggi costringe sè per offrirci diletto, e noi per prenderlo.

Vicenza, maggio 1900.

Antonio Fogazzaro



Mio carissimo Pietro, con che cuore io ti ringrazii e ti ricambii gli augurii, tu sai: pochi ti amano e ti stimano più di me, che ti conosco e ti seguo dall'infanzia. Dall'infanzia! Quante cose sono morte da allora ad oggi! Anche la nostra giovinezza è morta, ben morta.... Possa tu esser lieto, come meriti, ne' figli!

Qualche cosa di mio, per l'Albo del Cimarosa? Ma che dirti, se io non so nulla di lui, proprio nulla? Non hai ragione a darmi dello " storico de' martiri del 1799. „ Io non ho fatto se non compilare la lista esatta de' giustiziati. E che dure ricerche! Non sono ancor cessate, per quel che si attiene alla patria delle vittime. E a te, ora, do la non lieta notizia, che nè il De Renzis nè il Maffei eran comprovinciali tuoi di Terra di Lavoro: erano, invece, napoletani. Dunque, fuor della lista, non mi chiedere altro. E poi, sono carico di lavoro. Il 6 maggio dovrò leggere un discorso a Potenza per la inaugurazione delle lapidi de' basilicatesi caduti ad Adua: immagina! E poi ho i soliti miei lavori medievali, per le mani. E poi voglio un po' agguerrirmi per le ormai non lontane lotte elettorali, che qui saranno feroci.... Caro Pietro, che altro dirti? Tu perdona al

Napoli, 15 aprile 1900.

Tuo affezionatissimo
Giustino Fortunato

On. Avv. Pietro Rosano
Napoli







Da un discorso inedito

per la esposizione d' istrumenti musicali

. . . .

E sempre te loderò, o Arte divina, cui il mio Guido 1) dischiuse il sentiero, onde dal cielo tu fluisti rapida a confortare la terra e ad avvivare il genio dell'armonia. Quanti l'uomo ha inventato ingegnosi strumenti per richiamare ed agitare le tue onde sonore, le quali dipartendosi dal mare divino, che l'universo abbraccia, pervengono ai nostri estremi e dolorosi lidi! Quanti a rendere la nota più dolce, più amorosa e più rispondente a quell' eco, che pare udirsi lontana, e dove il cuore s' acqueta e si conforta, e la mente si sublima, onde alle anime pie e gentili addiviene sicuro argomento, che sono chiamate e destinate a più serena e veramente beata dimora. Salve, o Arte, che letiziando vai gli eterni giri, e che da Guido a Cimarosa e al nostro Verdi per nove secoli di odi implacati, e di guerre fratricide e di schiavitù asciugasti le lacrime, mitigasti il dolore, e di lieta ghirlanda intrecciasti l'abbattuta fronte dell' Italia nostra. E tu, adesso che questa si affrancò, e libera si è data in braccio ai suoi figli ed ai nuovi destini, ne educa i sensi ai miti e dolci affetti, li incita all'antica virtù, e ne rafforza il valore: e fa che il tuo raggio brilli puro sul genio latino, e non lo seduca e vinca la nuova luce abbagliante, nè l' infausta sirena del settentrione.

Arezzo, 25 luglio 1900.

G. F. Gamurrini



Carissimo Pietro,

Come vuoi, che in questi difficili momenti io trovi il tempo e la tranquillità di animo necessari per scrivere non indegnamente di Cimarosa?

Certo il tema è bellissimo e tu sei un tentatore abilissimo: ma chiunque non voglia ripetere cose già trite e stantie non può alla leggiera parlare o scrivere dei vari aspetti, e forme dell' opera del grandissimo aversano. Poichè egli fu veramente grandissimo in molti generi e forme di arte, scrivendo opere comiche, messe funebri, opere tragiche e lavori istrumentali: che se seppe eccellere nell' opera comica, le altre sue composizioni meriterebbero pure di essere conosciute e studiate assai più o meglio, che finora non si sia fatto. Ti dissi, e ripeto

1) Guido Monaco di Arezzo, inventore delle note musicali.

ancora, che il più degno monumento, che il Comitato possa erigere al Cimarosa, sarebbe la pubblicazione completa di tutte le sue opere che giacciono pur troppo dimenticate negli Archivii di Napoli e di Roma.

Ma anche chi volesse considerare soltanto l'opera del Cimarosa come scrittore di musica comica, non potrebbe trasandare due punti a mio giudizio capitalissimi: l'intimo nesso cioè, ch' egli seppe mantenere fra la parola, la musica e la mimica teatrale, e la reciproca influenza, che mi pare d' intravvedere fra Mozart e Cimarosa, in un tempo in cui le due grandi scuole musicali, l' italiana e la tedesca, procedevano per vie quasi parallele.

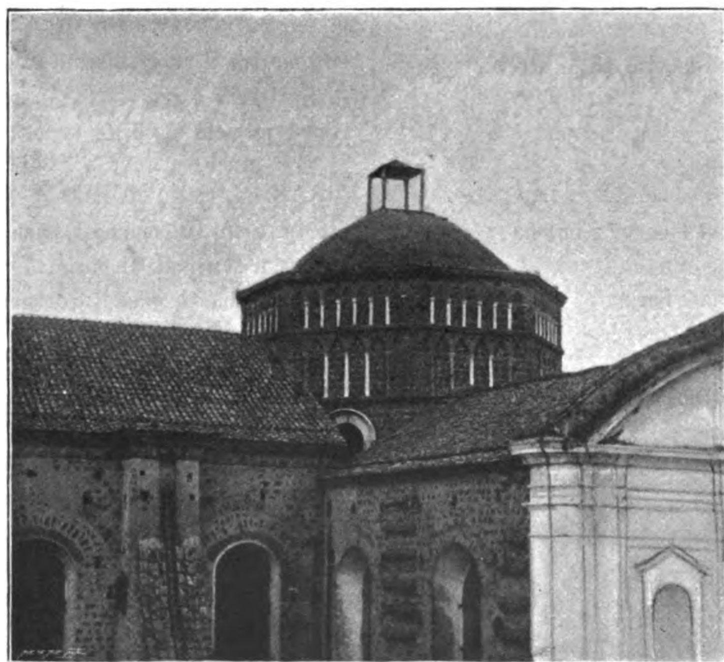
Sono quesiti storici ed estetici importantissimi, che non può certo tentar di risolvere il Guardasigilli: ma ho voluto enunciarteli per mostrarti il mio buon volere e il sincero mio desiderio di farti cosa gradita.

Saluti cordiali dal

Roma, 28 giugno 1900.

Tuo
E. Gianturco

Ill. Avv. Pietro Rosano
Napoli



Aversa – Cupola del Duomo. – Opera normanna degli anni fra il 1053 e il 1090 di forma ottagona, circondata da 128 colonnine in marmo, sormontata da archi a centina, coronata da un tempietto tetrastilo, in luogo di lanterna.

(Da fotografia del signor Michele Ordioni)

De omni re scibili

Traduzione dal poeta Spagnuolo **Joaquin Maria Bartrina** 1)

Io tutto so. Del mondo i sommi arcani
Ormai son noti. Imparo
Quei che chiama misteri sovrumani
Il volgo stolto o ignaro.

La scienza al desir mio sola risponde
E mi dice: non v'è
Questo Dio che tu cerchi, e che nasconde
Un ultimo perchè.

Son bimane e mammifero: ben lieto
Di saper tanto io vo;
Dell' essere e non essere il segreto
È un atomo, lo so.

So che il rossor che in viso mi si accende
È sangue arteriale,
Che la lagrima stilla e lenta scende
Dal vaso lacrimale.

Che la virtù, per cui l' uomo s' inchina
Al bene, e il vizio son
D' albumina particole e fibrina
In varia proporzion.

So che il Genio, di Dio detto l' emblema,
Non è davvero tale;
Il genio si produce dal sistema
Nervoso - cerebrale.

E le creazioni sue, così leggiadre,
Chiamate fantasia,
Nascono in quanto entro la dura madre
Del fosforo ci sia.

Mistero, amor, bene infinito, immenso,
Sentimento, piacer . . .
Parolucce vuotissime di senso,
Senza base nel ver.

Gode chi tiene elettrizzata sempre
La midolla spinale
Nè d' altro sono del piacer le tempre
Che un ossido od un sale.
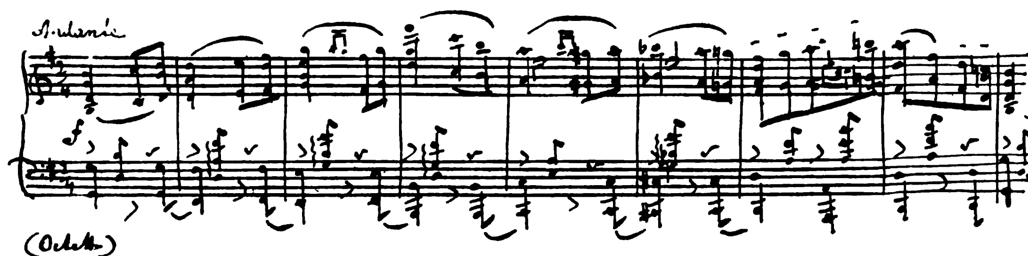
Dicono che il saper diventi prosa:
Anzi bello è così
Come formola algebrica famosa
$V = \overline{W}t$ 1)

Io tutto so. Del mondo i sommi arcani
Ormai son noti. Imparo
Que' che chiama misteri Sovrumani
Il volgo stolto o ignaro.

Ahimè! che mentre esclamo " son contento,
" So tutto, altro non v' è "
Qui nell' interno, dentro al cuore, sento
Qualcosa . . . un non so che!

D. Giuriati

1) La puntuale esattezza della traduzione è garantita, tranne nella formola algebrica, che nel testo spagnuolo è quella della circonferenza $C = \pi^2$? Ma il metro e la rima italiana non consentono di riferirla ad alcun patto; fu d' uopo accomodarsi con la formola del moto uniformemente accelerato, nella speranza che non avrebbero sofferto danno nè l' algebra, nè il poeta spagnuolo, nè, ciò che più importa, il senso della poesia.



Hermann Grädener

Wien im Mai 1900.



Rivelazione e fascinazione musicale

Molti già, nella musica, credettero sentir la presenza di un'arcana virtù, che nel suono si esercita, ma il suono trascende; che al ritmo si piega, ma domina il ritmo: una virtù di essenza spirituale e più che umana, rivelatrice di misteri ineffabili, fascinatrice di anime. Perciò lo Schelling disse la musica contenere la forma delle idee eterne; Giorgio Hegel, essere il suo dominio superiore a quello della vita reale; il Lamennais, significare essa i tipi eterni delle cose; il Beethoven, doversi avere le rivelazioni sue in maggior conto che quelle della filosofia; il Fischer, esser essa lo stesso ideale. E Giacomo Leopardi lasciò scritto:

> Desiderii infiniti
> E visïoni altere
> Crea nel vago pensiere,
> Per natural virtù, dotto concento:
> Onde per mar delizïoso, arcano,
> Erra lo spirto umano
> Quasi come a diporto
> Ardito notator per l'Oceàno.

Tali sentenze, ed altre consimili che si potrebbero con poca fatica raccogliere, attestano risolutamente, o tendono ad attestare, nella musica, la manifestazione di una come anima inscrutabile, che, mediante il suono e il ritmo, comunichi con le anime umane.

Della sincerità di coloro che in quelle sentenze esprimono il sentir proprio non si può dubitare; e però quell'arcana virtù della musica, cui eglino si sforzano di significar con parole, devesi, in qualche modo, avere in conto di reale ed effettiva. Ma se tale virtù non è soprannaturale di origine, onde potrem noi immaginare che nasca, e come potremo supporre che operi? Più congetture s'affacciano a tale riguardo, ed eccone una.

Sanno tutti che lo spirito umano vive, per così dire, due vite, l'una palese, l'altra latente; l'una irradiata dalla luce della coscienza, l'altra sommersa nell'ombra dell'incoscienza. Ciascun di noi reca dentro di sè un mondo occulto e indecifrabile, d'onde continuamente divengono suggestioni ed impulsi, ma ch'egli non conosce e non può governare. Tale mondo è in ciascuno, secondochè la disposizione naturale e i casi della vita l'han fatto, più e meno vasto, più e meno variato di elementi molteplici, i quali tutti, e in sè stessi, e nei collegamenti e componimenti loro, hanno alcun che d'indefinito e di fluido. A quelle essenze oscure, a quei fenomeni labili e incircoscritti, malamente rispondono e la parola e l'idea, o rigide troppo, o troppo precise; ottimamente, per contro, rispondono il modo e l'immagine musicale, privi di vera contenenza e di significazione determinata, indefiniti, fluidi, docili all'invito delle affinità secrete e recondite, atti a muovere nella psiche ritmi e provocare coordinamenti conformi ai lor proprii. La musica ci fa *sentire* la vita nostra occulta e profonda, appresta un qualche linguaggio alla nostr'anima muta, accende di fuggitivi baleni la zona più remota e notturna dell'esser nostro. La rivelazione ch'essa ci arreca non è di un mondo superno, posto fuori di noi, ma di un mondo segregato ch'è dentro di noi; rivelazione di noi stessi a noi stessi.

Non dico già che le altre arti non partecipino, in qualche misura, di quella rivelatrice virtù; ma nessuna, nemmen la poesia, può, per questo rispetto, presumere di gareggiar con la musica.

Quanto precede parmi che possa anche far intendere la natura e i mezzi di quella fascinazione irresistibile che su molte anime suole esercitare la musica, e della quale sono testimonianze senza numero nella universa letteratura e nella leggenda e nel mito. La musica soggioga e allaccia quella parte di noi sopra la quale non si distende il dominio della ragione e della volontà, e per tal guisa c'incanta, togliendoci a noi stessi, rapendoci fuori di noi; come pur dice il comune linguaggio; cioè distraendo, in certo modo, l'anima nostra inconsapevole dall'anima nostra consapevole. Chi è, fra coloro cui la musica penetra ed appassiona, che non conosca una o più melodie le quali gli pajono esprimere l'esser suo più profondo, ch'egli ricorda per tutta la vita, che non si stanca mai d'ascoltare, e che lo immergono in una specie di estasi come appena ne oda le prime note? Alfonso Karr, in uno de' suoi più ingegnosi racconti, narra la storia di un uomo che per lunghi anni si strugge del desiderio di un canto che gli affascinò l'anima in un lontano giorno di giovinezza, e che più non riesce a riudire se non il giorno stesso della sua morte. A questa specie d'immaginazioni appartengono i *flauti magici* e i *violini diabolici*.

E qui sarebbe da notare l'analogia che passa tra quell'azion della musica, rivelatrice e fascinatrice, e l'azion dell'amore, vero, profondo, subitaneo e irresistibile, dell'amore a primo sguardo, che ancor esso, come la musica, soggioga ed allaccia, prima di tutto, l'anima nostra inconsapevole; l'amore che fa dire a Margherita:

Travolto una funesta
Demenza il senno m'ha;
La povera mia testa
Più ragionar non sa.

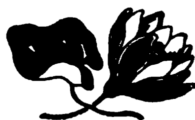
Già osservò acutamente il Leopardi che bellezza e musica operano in modo conforme:

Raggio divino al mio pensiero apparve
Donna, la tua beltà. Simile effetto
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar.

Non altrimenti che la musica, la bellezza, di cui l'uomo, senza poter dire perchè, s'innamora, sembra rivelazione

Di sovrumani fati
Di fortunati regni e d'aurei mondi.

A. Graf



L'Italia, — c'est le Conservatoire du bon Dieu!

Vienne 18. Mai 1900.

Eduard Hanslick.



Wien Mai 1900 R. Heuberger



Note di pianto

(Imitazione)

La merla? Uccisa. Un gatto
Ghermì il maschio ad un tratto
Mentr'era assorto. Al grido
Dei piccoli chi al nido
Sarà che il volo affretti?
Sventurati augelletti!

Il pastor le villane
Corteggia; è morto il cane;
E nel vespero cupo
Le agnella, udendo il lupo,
Fremon. Chi le protegge?
Niuno. Povero gregge!

Egli è all'ergastolo; ella
Nell'ospedal vagella.
Se la cuna si sveglia,
Chi nel tugurio veglia
Tranne l'urto dei venti?
Ahi, poveri innocenti!

Firenze

Sofia Jacometti Ciofi



Domenico Cimarosa's Meisterwerk: Il matrimonio segreto ist ein schöner Stern am Himmel der Kunst, der nie untergeht, um immer wieder in neuer Glorie zu erstehen.

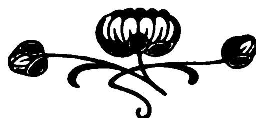
Wien, Mai 1900. Max Kalbeck.

Langsam und innig

a. d. Oper „Der Trompeter von Säkkingen" (1884)

„Behüt' dich Gott, es wär' zu schön gewesen, behüt' dich Gott, es hat nicht sollen sein!" —

Emil Kaiser



Sehr Langsam

Aus „Walther v. d. Vogelweide."

Alberto Kauders Vienna

Albert Kauders



Collana di perle indiane

Consacrata alla memoria di Domenico Cimarosa

pel 1. Centenario della sua morte

(Sentenze scelte dalle **Indische Sprüche** di O. Böhtlingk e ridotte in strofe italiane)

Diversità di gusti

Se il loto azzurro, ond'è fiorito il lago
Mancasse al mondo, per destin maligno,
Pur non fia mai che a razzolar nel brago,
Al par del gallo si compiaccia il cigno.

Nuova stagione

Si allegra ognuno a ogni stagion novella,
Qual di una nuova a lui speme apparita,
Ma dei viventi speranzosi, in quella
Che s' innova, consumasi la vita.

Il filo dell'esistenza

Come il sartor col sottil ago acuto
Sull'operata veste il fil sostiene,
Sì, col desio d'immaginato bene
Il fil dell' esistenza è sostenuto.

La scienza del maestro

Come, scavando col badil, la viva
Si trova scaturigine dell' onda,
Sì il curïoso alunno alla profonda
Scïenza del maestro alfine arriva.

Anime di fuoco

Muor l'uomo eccelso, anzi che a vili e indegne
Condizïon di vivere acconsenta;
Quando gli manca il fomite si spegne
Il fuoco, non però freddo diventa!

Lokatapas (Dolor mondiale)

L' universal dolore
Uomini di gentile indole e pura
Sogliono risentir nel cor profondo;
Questo è il culto migliore
Che render puossi da ogni creatura
A Purusha, la grande Alma del mondo.

Etica naturale

Sul merito dell' opre si ragiona,
Su Dio, sulle virtudi, con parole
Molte e diverse nelle dotte scuole.
Che la più santa donna sia una buona
Madre e sia virtù somma la pietade,
Naturalmente ognun si persuade!

Dottrina tesoreggiata

Quella dottrina che a scolaro egregio
Affida il precettor, compresa bene,
Suol crescer molto di valore e pregio;
Alla gocciola d' acqua essa somiglia,
Che cade dalla nuvola e diviene
Lucida perla in sen della conchiglia.

O tutto o niente!

Solo hanno due maniere
Uomini di alta mente
Di procacciare a sè piacer perfetto;
O spogliar di ogni affetto
L'animo, o veramente
Di un immenso disporre alto potere!

Saviezza femminile

Sono savie le donne in sul momento,
Chè lor saggezza è dono di natura;
La sua saggezza l' uom, con grande stento,
Apprende per istudio e per lettura.

Costume e Legge

Del frutto è il fior cagione, eppur dal frutto
Che indi si forma resta il fior distrutto:
Dalla buon' opra vien la legge; e sopra-
-stando la legge, cessa la buon' opra.

Piacer del male

Piacer ritratto dall' altrui sciagura
È a danno di chi il gode e poco dura:
Del sangue altrui succhiato impinza l' epa
La viscida mignatta e quindi crepa.

Dàlli addosso!

Al valentuom caduto ogni villano
Fassi addosso e l' insulta e lo calpesta;
Sprofonda l' elefante nel pantano,
E la rana gli balla sulla testa.

O schiacciare o cansare!

Ad evitar che non ti faccia male
Un pruno o un farabutto hai due maniere:
O schiacciartelo sotto lo stivale,
O girare alla larga in sul sentiere.

Carezze paurose

Parola dolce che ci sia rivolta
Con piacevol sorriso, alcuna volta,
Da un furfante nïente ci assicura;
Ma come nato, fuore
Di sua stagion, su ignuda pianta il fiore,
Con bieco augurio, incuteci paura!

" O scotta o tinge „

D' andare in compagnia,
O stringer relazion comechessia
Coi malvagi bisogna che ti guarde!
E' ti scotta quand' arde
Se lo tocchi, il tizzone,
E ti sporca la man fatto carbone!

Troppa mansuetudine!

Del misero che umìle
Stassi cheto ed ammuta,
Dopo una fiera ingiuria ricevuta,
La polvere è men vile,
Che s' alza dalla strada e sulla testa
Ricade di colui che la calpesta!

Atarassia

Quand' ogni sentimento
Dell' esser proprio si è nel cor distrutto,
E compresa l' immensa Alma del Tutto,
Dove col proprio intento
La mente sia rivolta,
Nell' infinita ella è pace raccolta!

Depurazione

L' acqua che lascia un sozzo limo al fondo,
Anche serve a mondar quello ch' è immondo;
Sì avvien che il cor, pur reo di colpe gravi,
Coll' intimo suo duol sue colpe lavi!

Male, in qualunque caso!

Tal sorte ottiene ogni uom, che dietro a quello
Che a lui non si confà, sue voglie ostina:
O il suo fin non raggiunge e ne ha rovello,
O il raggiunge, e vi trova sua rovina.

Medico di due malati

Chi contro a quei che adirasi con lui
Dell' ira tiene l' impeto compresso,
Sè salva e quello; e medico di dui
Malati ei mi diventa al tempo stesso.

La vena dell' eloquenza

È, invero, il tuo tesoro, o Dea faconda,
Sarasvàti, una grande meraviglia!
Quanto altri più ne cava e più esso abbonda,
Quanto ne cava men, più si assottiglia!

Sapienza creatrice?

Se il creator creata ha questa perla
Dell' uomo, " della terra l' ornamento,
Tesor di quanto al mondo più si apprezza „,
Con tale intenzïon, che, dopo averla
Creata, la distrugga in un momento,
L' ha pur fatta, perdio! la gran sciocchezza!

Raggi riflessi

Ai sublimi concetti del poeta
Sol chi è poeta, non mai l' uom volgare,
Nel profondo del cor sentesi scosso;
Non la pigra del lago onda quïeta,
Ma il flutto ampio del mare
Ai bei raggi lunar freme commosso.

Conciliazione magnanima

D' uom magnanimo è ingenito costume
I nemici abbracciare,
Che supplici a lui vengan per soccorso;
Così suol nel suo corso
Le correnti rivali un grande fiume
Accogliere e recar tranquille al mare.

Onorificenze!

Se incastonato un vetro in un reale
Dïadema e una gemma in un bottone
Di stivale — t' incontra di vedere:
Quale il valore sia del vetro e quale
Della gemma, non è da far questione
Ma dell' asineria del gioielliere.

Ciò che appare

Appare il ciel come un gran pian disteso,
E la lucciola come un fuoco acceso;
Ma in cielo ad alcun pian non dassi loco,
Nè guizza nella lucciola alcun foco!

Reagente

Sol gl' insolenti hanno energia bastante
A fiaccar l' insolenza tracotante:
Tal macchia insozza il panno, che non passa
Senza il frego sentir della potassa.

Dappocaggine boriosa

I dappoco, se avviene che, a momenti,
Sien richiesti d'ajuto dai valenti,
Tengon sè stessi per gran baccalari!
E gli uomini di vaglia per somari!

Pian pianino!

Buon vïator, mentre un piè innanzi muove,
Salda sull' altro regge la persona;
E anzi che fermo non si senta, dove
Poggia, l' orma di pria non abbandona.

Lode postuma

Del valentuom le virtù ascose e rare
Rifulgon belle e chiare
Soltanto allor che quinci è trapassato;
Tal del legno dell' alöe il più grato
Olezzo è quello appunto
Che spande allor che il fuoco l'ha consunto!

Dolci frutti di albero velenoso

Produce l' arbor della vita, infetto
Di succhi velenosi,
Due frutti dell' ambrosia al par gustosi;
E son essi il diletto
Che in noi trasfonde l' alma poesia,
E di amici una cara compagnia!

Strappar la radice!

Cerco la tua radice, o fier Desio,
E nel pensier la trovo
Che a sè figura il desïato bene;
Or di pensar cesso io
Quel pensiero, e da me lunge rimuovo
Te e la radice insiem che ti sostiene!

Nemici dello stato

S' appartiene ai sovrani
Difender, come è dritto,
Il buon popolo afflitto
Da ladri avventurieri, ciarlatani,
Truffatori, assassini ed altrettali,
E, in ispecie, dai pubblici ufficiali!

Cerchio fatale

Il mal dall' uom commesso, a volta a volta,
La prudenza gli toglie;
E, come all' uomo la prudenza è tolta,
Vieppiù nel male accende le sue voglie!

Altezza e profondità

Bene alto è il monte, ma non è profondo,
Bene è profondo, ma non alto il mare;
Profondo e alto è il pensier del saggio. Al mondo
Non vi ha cosa che possalo agguagliare!

Silenzio prudente

Pur saggiamente, alla stagion piovosa,
Il Cochila dal canto si rimane!
Ben gli è il silenzio la più bella cosa,
Quando, gracchiando, assordano le rane.

Servitù del bell' ingegno

O guarda! Mentre ogni volgare uccello
Della sua libertà puote far uso,
Te n' stai, pel tuo parlare ornato e bello,
O Pappagallo, entro una gabbia chiuso!

Coraggio!

Intensa gioja per l' uomo è il coraggio,
È della forza il coraggio radice,
Sempre è il coraggio supremo vantaggio
In ogni impresa, il coraggio è felice!

Vita lunga

Separarsi da quei che gli son cari,
Starsi con tai che non gli piaccion guari,
Aver sempre da far con peggior gente,
È destin di chi vive lungamente.

La spina cava la spina

Con un nemico, che è a nostra mercede,
Di un altro ci spacciam, che ne dà doglie;
Così una spina che ne offende il piede
Con altra, che teniamo in man, si toglie.

Felice temperamento

Felice appien temperamento è questo:
Ragione austera, e non mai aspra e acerba;
Un far schietto e modesto,
Che pur la dignità negli atti serba;
Armato contro i molli affetti il core,
E insiem pieno d' ardore;
E parola eloquente
Che dice quel che sente!

Durezza malleabile

Uom d' alta indole e fiera può il suo sdegno
A un momento placare,
Non così l' uom volgare:
L' oro, duro metallo,
Ben fondere si puote a ritemprallo,
Ma in niuna guisa il legno.

Chi ha più pensieri

Pensa all' amore il giovane, alla sorte
Pensa che il può far ricco l' uomo fatto
Il vecchio sempremai pensa alla morte,
Pensa a più cose il povero ad un tratto!

Amico nemico

Il tuo nemico amico ti diventa
E nemico l' amico tuo, secondo
Che il caso e il tornaconto si presenta;
Ch' esser non può fede costante, al mondo.

Poeta e critico

Bel Rubin, non dolerti se, per caso,
Su te lo Scimmio venne a porre il naso,
Se nelle adunche sue grinfie t' ha stretto,
E, poi che ti ha leccato,
Non trovandoci gusto al suo palato,
A terra ti ha gittato — con dispetto —
Gran sorte fu la tua, se l' arfasatto,
Fisso nel suo capriccio, lì di botto
Con un sasso non ti ha pestato e rotto,
Per cercar dentro te come sei fatto.

La scienza politica

Nell' innalzar sè stesso e abbatter gli altri,
Consiste la politica scïenza;
Ma questa poi vestir sanno gli scaltri
Colle belle ragioni e l' eloquenza.

Pensare alla vita e alla morte

L' uom la scïenza apprenda,
E, oprando, a procacciar l' utile attenda,
Qual se invecchiar non mai deggia, o morire.
E drizzi le sue mire
Alla legge del Dharma eterna, come
Se già Morte l' afferri per le chiome.

Felicità di ammalati

La tormentosa sete
Si spegne con fresche acque e profumate,
Dassi al ventre famelico quïete
Con riso, carne, e altre vivande grate,
E il fuoco dell' amor si estingue anch' esso
Col desïato amplesso —
Or quanta sia qui la demenza vedi
Degli uomini, nel credere che sia
Felicità l' usar cure e rimedi,
Per guarir sempre d' una malattia!

Senno di poi

Chi non saria felice se in quel vero
Mirato avesse attento,
Che, dipoi, la virtù del pentimento
Chiaro e aperto disvela al suo pensiero?

Incontri fortuiti

Poichè il viver di quelli
Che amiamo è breve, e girasi spedita
Come rota volubile la vita,
Padre, madre, fratelli
E amici, ella è pia gente che in vïaggio
Incontrasi per caso e di passaggio!

Ingegni loschi

Soglion mostrarsi, nel compir lor brutti
Fatti i malvagi assai sagaci e istrutti,
Così in mezzo alle tenebre, la vista
Del gufo infausto la sua forza acquista.

Il senno di Cànakja (Machiavellismo)

Sol coll' astuzia potrà l' uom prudente
Vincere il furbo, non con giusta guerra;
Tale arbore si abbatte solamente,
Sotto i suoi piè scavandogli la terra!

La fiammella della ragione

Ben limpida e tranquilla
Della ragione la fiammella brilla
Nella mente del saggio, insino a quando
Non la disturbi, un poco ventilando
Col lembo della veste, una donzella
Dagli occhi di gazzella!

Quattro definizioni

La virtù somma, orsù, dimmi che sia —
È la pietade verso ogni vivente —
E la felicità? — L' andare esente,
Vita durante, da ogni malattia —
Cosa è l'amore? — Il ben drizzato affetto —
E il sapere cos' è? — Il giudizio retto. —

Contrasti!

Qui del lïuto dilettosi suoni,
Là di dolore accenti gemebondi;
Qui di gran dotti placidi sermoni,
Là di gente ebbra gridi furibondi;
Qui l' incanto di giovane bellezza,
Là un corpo lordo e sfatto per vecchiezza;
Se nettare o veleno l'esistenza
Debba dirsi riman dubbia sentenza!

Le corna del desiderio

Nascon le corna al cervo, al tempo stesso
Ch' ei nasce, e han quindi lor forma e misura
Così il desio d' ogni uom nasce con esso,
Nè per forma cambiar cambia natura.

Suprema pietà, suprema miseria

A chi gli Dei s' inchinan riverenti?
All' uom che un' infinita
Sente pietà per gli esseri viventi!

E di che gli Dei stessi hanno paura?
Di quella selva aspra, selvaggia e scura
Che nomasi la vita!

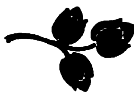
Codice penale

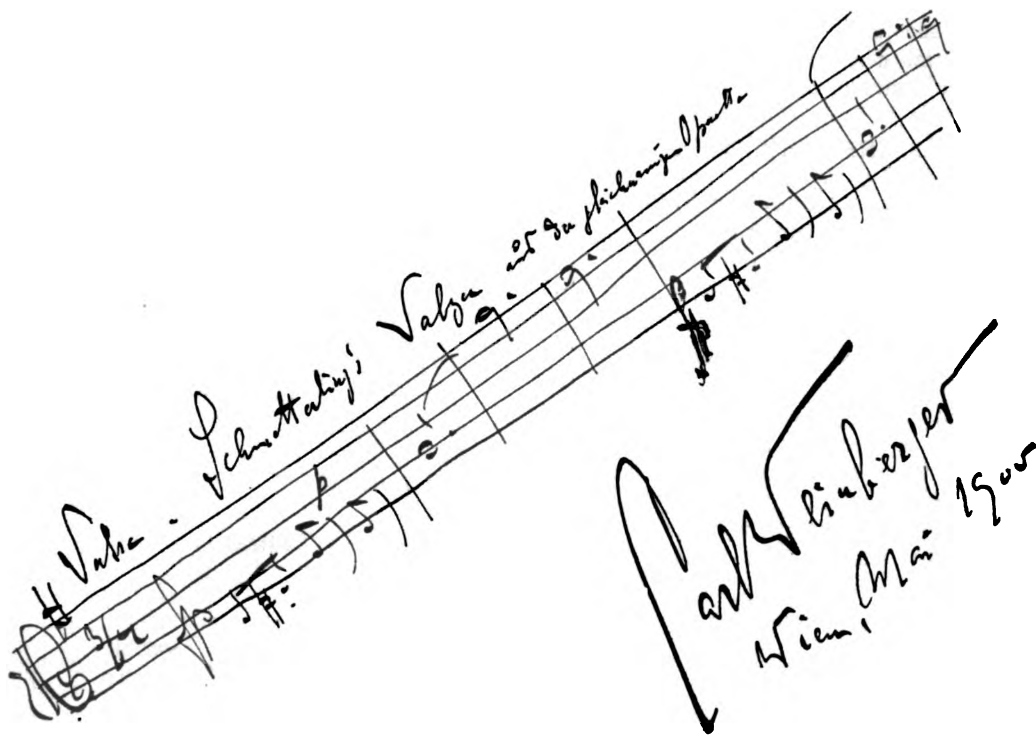
La pena sola domina i viventi,
La pena sola, a un tempo, li protegge,
La pena sola veglia pei dormenti,
La pena, dice il Saggio, al mondo è legge!

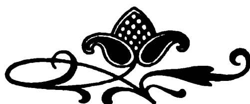
Sinderesi

Alla speculazione il fondamento,
Manca, non son concordi le Scritture;
Nè alcun dotto argomento
Dei saggi poggia su ragion sicure.
Nascoso dentro il cor tu trovi il vero
Che cerchi dentro i dotti libri scritto:
Guarda intorno a te stesso: quel sentiero
Per cui la gente va innanzi è il diritto.

M. Kerbaker







Adagio. „Evangelimann".

Ich werd ein Evan-ge-li-mann.

p

etc.

Graz, 20. Mai 1900. Dr. Wilh. Kienzl.

„Märchen"

Lento.

p.

etc.

Baden bei Wien. 1900 im Mai Karl Komzák

Verlassen Op. 4.

Weich mf.

Verlassen, verlassen, verlassen bin i!

Thomas Koschat

Herzklopfen

Allegretto grazioso

Wien 23. Mai 1900

Eduard Kremser

Offertorium in Fest. Purif. B.M.V.

Theobald Kretschmann

Donando una Madonna dell' Olivo

Bella, o Vergine, in atto trionfale,
m' appari cinta di luce e di fiori,
de' Cherubini fra i plaudenti cori,
quando, auspicata vindice del male,
calchi sdegnosa sotto i piè il serpente,
che indarno fischia nell' ira impotente.

E quando, Vergin, dalle sette spade
trafitto premi il cor che ha tanto amato,
e pur di quelli che t' han sì piagato
accogli il prego, con gentil pietade,
veracemente Dea ti mostri allora
e con fervida speme il cor t' adora.

Ma più t' amo così; quando sul Figlio,
con un senso ineffabile d' amore
ora Gesù chiamandolo, or Signore,
tieni l' alma sospesa, immoto il ciglio;
dolce mi suona allor la tua parola,
che ogni dubbio racquieta e mi consola.

Della vita solinga in su la via
l' allor non ride ed il mirto è mal vivo;
deh, Tu mi dona il ramoscel d' olivo,
mite simbol di pace, tu Maria;
a te la mano e il cor levo desiosa
e pace invoco, con preghiera ansiosa!

Addio, aspre veglie de l' ingegno audace!
di sposa e madre rosee visïoni,
casti desiri e trepide illusioni
di giovinezza, addio per sempre! Pace,
pace, Vergine, dona al mesto core,
a cui gloria non rise e non amore!

Emma Leffi Foà
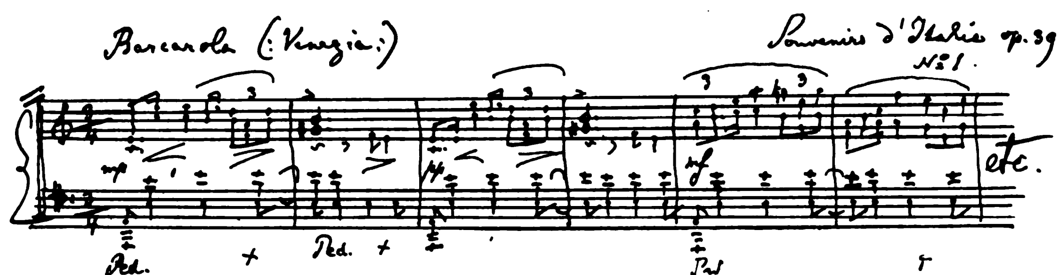
Qui de nous n'a cherché le calme dans un chant?
Qui n'a, comme une soeur qui guérit en touchant,
Laissé la mélodie entrer dans sa pensée?...

Victor Hugo (Les Rayons et les Ombres)

En hommage au délicieux Cimarosa

Jules Lemaître







Aversa — Porte d'ingresso alla Chiesa di S. Biagio, prime opere normanne.
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

A la Mémoire du Cimarosa

Le Silence du Sphinx

J'ai tant chéri la beauté du mystère,
Qu'il me plaira de mourir sans savoir,
Sans rien savoir de notre but sur terre,
Ni du bonheur dont nous gardons l'espoir.

Néant sublime!... Oui, le sphinx peut se taire,
Oui, je te veux muet, sépulcre noir.
Du moins l'erreur de mon cœur solitaire
M'enchantera jusqu'en l'éternel soir.

Rien ne viendra démentir ma pensée,
Ni condamner ma chimère insensée.
Ce que j'aimai fleurira mon tombeau.

Aucun réveil n'humiliera mon rêve.
Je dormirai, n'ayant eu qu'un flambeau :
L'éclair d'amour jailli d'une heure brève.

Paris, 1900.

Daniel Lesueur



. . . Cimarosa? È un nome che nell'anima mia risona geniale come uno degli echi che dalle memorie prime dell'infanzia si trasmettono imperituri attraverso alle vicende della vita. Ricorda care persone scomparse, e voci di nonni e di nonne da tanto tempo ormai mute e che in lontani giorni cantavano le dolci melodiche note.

È un nome che ha la dolcezza d'un'armonia e la bellezza d'un fiore. Per misteriosa malìa quante volte mi corse sulle labbra evocato tra le balze del Rosa, innanzi ai fascini della purissima flora dell'Alpe! Nei giorni del dominio straniero, quando la Patria era schiava e divisa, esso per me aveva il linguaggio d'una visione d'aurora parlante, figurava il simbolo d'un vessillo precursore innalzato nell'aria fosca che a chi diceva essere l'Italia Terra dei Morti rispondeva con la Voce della Poesia e della Musica, proclamandola, a tutto il mondo, vivissima, immortale, raggiante nell'aspettazione di gloriosi destini. . . . .

Paolo Lioy



Onorevole Avvocato,

Il più bell'argomento ch'io possa scegliere, in occasione del suo progetto d'onoranze al Cimarosa — è quello di lodar il pensiero di erigere in suo onore un istituto pei grandi ingegni musicali sconosciuti — e non uno di quegli eterni monumenti di cui l'Italia è sazia — e danneggiata anche perchè polarizzano sempre più le menti verso il gradevole, l'estesi — piuttosto che verso l'utile — a cui noi nazione povera e impoverita continuamente dai nostri infelici rettori dobbiamo senza vergogna aspirare — perchè alla gloria non giunge un popolo povero — perchè la ricchezza è l'indice dell'energia.

Torino, 15 Gennaio

Cesare Lombroso

Ill.mo Sig. Avv. Pietro Rosano
Napoli.



La madre e il suo bambino

Da un gran tempo il bimbo era malato e non lo vedevo più: sempre ne avevo domandato alla madre incontrandola per la scala: ma ora neppur lei si incontrava mai: un giorno allora andai su.

I ragazzi eran corsi ad annunciarmi; la madre venne in anticamera, voleva ringraziarmi della premura; ma le morivano gli occhi. Mi guardò un momento e disse:

— Venga di là a vederlo.....

..... Egli aveva un lettino proprio accanto al letto di sua madre.

— Come stai, bambino?

— Oh sto bene! — e scosse la testa con indifferenza.

Suo fratello tirò fuori un fazzoletto dove stava un piccolo grillo.

— Senti, ti piace? fa cri..... cri..... cri.....

Sorrise un momento e lo lasciò ricadere.

La madre mi guardava, domandando silenziosamente coll'occhio.

— Come lo trova?

— Ma sta benino — io dissi — ha un po' di colore, no?

Oh! aveva delle manine, delle manine e quegli occhi spenti!...

— Non ti ricordi la signora e il giardino?

— Oh sì!... — è stato lì a pensare e dopo un momento mi domandava.

— E il ribes c'è? — perchè l'anno scorso era venuto anche lui a mangiare il ribes maturo e gridava, rideva, stendeva le mani per afferrare i rami più alti...

— Te ne manderò un poco, vuoi? —

— Per la mia mamma, anche... —

Ha sorriso di sottecchi guardandola e poi ha domandato:

— Vi è l'altalena ancora?

— Sì, ti ricordi? come andavi alto!...

Sua madre gli passava la mano sulla fronte ed egli se la tirò giù alle labbra; la baciò piano, piano e dimandò:

— E in altalena io ci vado poi?... Mamma!

Allora la madre disse

— Caro!... poi si volse; fuggì di là scoppiando in singhiozzi.

— Vede, vede, vede? mi disse.

— Oh cara signora; ma perchè, perchè fa così?

— Io non posso; non posso più voler bene a nessuno... non me ne importa degli altri perchè lui mi muore, mi muore..... l' ha veduto?.... nel suo lettino..... vede, lei non sa del lettino.... l'anno scorso sono stata io che l'ho voluto levar dal lettino... si ricorda? quando abbiam ritirata la bimba da balia... e non voleva lui, il mio bambino... Senta, era affezionato a quel lettino e baciava le copertine ogni volta che si svegliava... E l' ho ragionato, perchè ragiona, ragiona come un uomo.

" Vedi, gli ho detto, c'è la bimba, è piccola, bisogna che dorma lei nel lettino; e si è lasciato persuadere.... guardi, è averlo levato da quella culla che gli piaceva tanto... il signore mi castiga, perchè se no il male non gli sarebbe venuto... Dormiva di là; crede che la donna si occupasse di veder se era coperto o scoperto?... E lui il mio santo, non si lagna mai, non chiama mai... Quando ha cominciato a sentirsi male mi ha domandato di tornar nel suo lettino, ben vicino a me e poi mi ha detto:

" Mamma, adesso starò sempre nel lettino perchè son malato. „

— Ah! vedersi morire un bambino, che non si lagna mai mai! Vede; quando era a letto i primi giorni sempre parlava, spiegava le figure, diceva le sue cose, faceva molte domande e io gli dicevo:

— " Vedi, tu mi fai diventar la testa grossa così!

— " Mamma, mamma! rispondeva sempre colla sua vocina... — gli dicevo che mi stordiva..... guardi ora mi strozzerei... l'ha sentito? non può più parlare, adesso è roco, roco... il mio bambino!

— Guardi, quello lì è il mio santo... piccolo così, stava in casa seduto su uno scanno fra le mie ginocchia e voleva levarmi il lavoro..... Oh mio Dio! non l' ha visto! è sempre sudato sudato, sverdito.

È inutile, se ne va! e si ricorda di tutto!... l' altro giorno ho vestito i ragazzi e ha domandato il suo abito bianco.... è ancora qui e se ne va.... non ha visto i suoi occhietti torbidi... io lo vedo morto morto... ma che non ci sia qualche mezzo di salvarlo?... un bambino che è ancor vivo... non c'è nessun nessun rimedio?

— Signora, non parli così.

— Oh lei non sa cosa vuol dire che il mio bambino io me lo sento morire.

— Mamma, il bimbo chiama!... — gridò la voce squillante della bimba maggiore.

Essa se n'andò di là.

— Ho sonno... mamma, sta qui... — susurrò colla sua vocina il bimbo.

Dissi ai ragazzi che chiassavano:

— Volete venir giù in giardino? — e tutti trasaltaron fuori sani e contenti.

Il bambino malato morì una settimana dopo.

Torino, 16 luglio 1900.

Paola Lombroso

L'invito cortese che mi si fa di scrivere poche linee per l'Album in omaggio a Domenico Cimarosa mi porge l'occasione di manifestare un mio pensiero, a proposito dei grandi compositori italiani, a noi già remoti nel tempo.

Ad evitare che l'ammirazione dei giovani si limiti al solo nome dei grandi, e la coltura si arresti alle cognizioni dei luoghi e dei tempi in cui nacquero e morirono, sarebbe utile che una pubblicazione periodica, intrapresa da una grande casa editrice e sovvenzionata dallo Stato, mettesse in luce non dico tutte le opere di tutti gli antichi maestri, ma dei migliori le migliori pagine.

La frettolosa fecondità dei nostri padri in arte non consentiva che di rado il compimento di opere veramente perfette e resistenti: ma in moltissime di quelle si trovano gemme degne d'essere diffuse all'ammirazione degli artisti.

Le gemme del Cimarosa, che ebbe, come Rossini, la virtù di commovere gli umani al pianto e al riso giocondo, sono ben numerose: e se la grande pubblicazione s'iniziasse con tali gemme, esse non sarebbero più un segreto.

Resterebbe segreto (mi si perdoni il bisticcio) soltanto il Matrimonio, a cui, viceversa, il Cimarosa deve se il suo nome non è un segreto per nessuno.

26 aprile 1900.

Alessandro Longo



I Virtuosi nel Settecento

Durante la rappresentazione la sala d'un teatro lirico pareva il mare in traversìa, pareva una foresta flagellata dal vento. Soprani, prime donne, ballerini, tutti avevano il proprio partito. Appena aprivano bocca o movevano i piedi, e talora appena entrati in iscena, era un fragore d'applausi, un avvicendarsi di echi fra platea e palchetti, un tumulto di ammirazioni urlate da cento gole; era insomma, dice il De Brosses, un rompimento di testa noioso e indecente. Si stava zitti alle arie di bravura dei musici, e alla grande aria della prima e della seconda donna; ma poi ricascava il teatro, e grida frenetiche di Viva bella! Viva cara! Sii benedetta! accompagnavano spesso a casa le virtuose.

Non di rado l'entusiasmo dei protettori univa alle grida una pioggia di sonetti e di fiori, o il volo di nivee colombe, con variopinte fettucce al collo. Si vide financo, per ostentazione di ricchezza, far volare a stormo, con le colombe, i fiori e i sonetti, fagiani cotorni e pernici, procurando, così, il nuovo ed inatteso spettacolo d'una caccia furibonda, alla quale

si abbandonava il vile popolo della platea, pronto a consumare, nelle sere seguenti, un'ala di polmone per acclamare la provvidenziale eroina, sperando che la gastronomica dimostrazione si rinnovasse.



Aversa — Antica porta del Duomo, edificata da Riccardo I, normanno nell' anno 1053.
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

Tanto delirio aveva indotto nei virtuosi la persuasione che il mondo non potesse andare senza di loro, e ne approfittarono a tutto spiano.

Nel Seicento era parso straordinario il prezzo di centoventi zecchini chiesto da una cantatrice per una stagione di carnevale, sì che ebbe a portarsi per tutta la vita il soprannome di Centoventi.

Ma già nei primordî del secolo XVIII nessun fringuello voleva cantare per meno di due o trecento pistole, e l' impresario, inoltre, doveva obbligarsi a mantenere, per quanto durava il contratto, il virtuoso e l' interminabile famiglia di lui; e cani, gatti, pappagalli, l' arca di Noè, se si trattava d' una prima donna. La pistola equivaleva ad una doppia d' oro, che variava fra le ventitre e le ventiquattro lire venete! Le pretese salirono con gli anni e col favore dei pubblici, e si giunse a tal punto che un virtuoso mediocre si adattava a ricevere duemila zecchini per fare un piacere all' impresario. Figuriamoci l' ingorda fame delle celebrità! A Venezia, moderna Sibari dell'Europa, nel 1765 il patrizio Gradenigo affidava al suo diario un fiero biasimo: " Ormai si parla, con molto stupore degli uomini saggi, di quanto certi " altri meditano intorno a' componenti teatrali per la futura fiera dell'Ascensione... Sentiamo " migliaia di zecchini volersi esibire ad un musico, acciò gridi le sue non intelligibili note " sopra le scene veneziane.... Un gusto così effeminato disonora la nazione nostra. „

Alle superbe pretese faceva degno riscontro nei virtuosi il petulante orgoglio. Caterina Gabrielli, allieva di Emanuele Garcia, nonno della Malibran, invitata a pranzo dal Vicerè di Palermo, non vi andò per non cantare, e fu imprigionata. Fece tanto tesoro di questa lezione, che, più tardi, chiamata da Caterina II al teatro imperiale di Pietroburgo, chiese in

ricompensa diecimila rubli, ed avendole la sovrana osservato: — Do tale somma soltanto a' miei marescialli, ardì rispondere: — Allora cantino essi! Il Caffariello eseguiva nel carnevale del 1750 al teatro S. Giovanni Crisostomo di Venezia la Merope dello Zeno, ed essendosi inquietato con la protagonista, rifiutò di cantare se non la scacciavano. Dopo lunghe dispute e trattative, la colpevole, per ammansarlo, dovette recarsi tutta umile ed ossequiosa nel palchetto di lui, e chiedere scusa in presenza di molte dame. Il Guadagni, per il quale Gluck scrisse l'Orfeo, carico d'anni e d'allori lasciò il teatro, e andò cantore nella Cappella Marciana, col vitalizio di cento ducati annui. Nella vigilia del Natale 1765 dovea cantare, vestito di cotta, dinanzi al Doge, il quale, secondo un'antica tradizione, gli avrebbe poi regalata una moneta d'oro. Ma il Guadagni, trovando la sua parte troppo lunga, si arbitrò di accorciarla, e come il Doge gli porse la moneta, la rifiutò sdegnosamente. La Signoria, lì per lì, decise che il villano musico fosse rinchiuso per sei mesi nel forte di Lido. Egli, pentito, mendicò protezioni, e il Nunzio ed altri prelati eminenti, gli consigliarono di far atto di contrizione. Infatti la mattina di S. Stefano un ufficiale e quattro soldati andarono a prenderlo, gli fecero attraversare, in mezzo ad essi, le vie più frequentate della città, salire da ultimo la scala dei Giganti, e lì, sul pianerottolo, attendere lunghissime ore prima di essere ammesso al cospetto del Doge per implorare il perdono.

Quando l'arte del canto decadde e le preferenze del pubblico si rivolsero verso i ballerini, questi superarono, forse, in tracotanza i virtuosi di canto. Il Vestris invitato una volta a dire quali fossero, a parer suo, i più grandi uomini del suo tempo, rispose: Io, Voltaire e Federico II! Quella gente s'impose in tal modo, che il mite Goldoni non si peritò di chiamare il Settecento secolo dei ballerini, in una deliziosa scena della Figlia ubbidiente, in cui prese a burlare la sicumera dei nuovi dei, e, in modo indiretto, la stolidità del pubblico mandato in visibilio da essi. Brighella è padre felice di Olivetta, ballerina. La segue dovunque, si dà l'aria del gran signore, e narra anche ai pesci della laguna i prodigi di lei. A sentirlo ella ha girato mezzo mondo, alloggiando sempre nei primi alberghi; beve la cioccolata in una tazza di porcellana di Sassonia; si lava le mani in un bacile di argento e le asciuga con una tovaglietta a pizzi di Fiandra; e bisogna vederla, poi, quando prende tabacco nella scatola d'oro! Essendo stato anticamente servitore in casa di Pantalone, Brighella lo va a trovare, per il gusto di trattarlo da pari a pari, e di sbalordirlo presentandogli la celebre figliuola. Appena entrato, redarguisce il già suo collega Arlecchino, il quale, memore della passata familiarità, ardiva dargli del tu. Introdotto con Olivetta alla presenza di Pantalone e di sua moglie Beatrice, l'accoglienza non è molto cordiale. Poi conversano:

Bea. (a Olivetta). Vi vedremo a ballare?

Oliv. Può essere.

Brig. Eh, sarà dificile! No i vol spender in sti paesi!

Pant. No i vol spender? Se i paga più un balarin de un poeta!

Bea. (a Olivetta). Se volete, vi sarebbe un'occasione bellissima.

Oliv. Chi sa? Per farmi vedere, forse ballerei.

Brig. Se fa opera?

Bea. Sì, vi è un'opera buffa. Se volete, parlerò all'impresario.

Brig. (a Olivetta, ridendo). Ohe, opera bufa!

Oliv. Oh, signora mia, non mi avvilisco tanto!

Brig. Un' opera bufa! Oh, via! Semo vegnui in Italia a acquistar qualcossa.

Bea. Ma in oggi nelle opere buffe ballano i primi soggetti.

Brig. Una dona de sta sorte, che à fato la prima figura su tuti i teatri regi, imperiali, ducali e monarcali!

Oliv. (Povera gente!).

Bea. (piano a Pantalone). Che dite? Quanta superbia!

Pant. (piano a Beatrice) I gha razon: el xe el so secolo!

Eppure quello stesso pubblico che profondeva in teatro oro e delirio per cantori e per ballerini, fuori di teatro li disprezzava non meno dei comici, e li bollava con soprannomi spesso ingiuriosi, quasi a perpetua mortificazione. Lucrezia Aguiari, ferrarese, nata da ignoti, fu conosciuta per la bastardella, e la celebre Gabrielli, di cui abbiamo già narrata la petulanza, fu chiamata la coghetta, perchè figlia d'un cuoco del principe Gabrielli, romano, di cui era figlioccia e da cui prese il nome. La musica, secondo i nostri nonni, e lo afferma il Baretti, inspirava, a chi ne facea professione, una invincibile tendenza alla dissolutezza. Non vi era, dunque, salute per i virtuosi, cui persino la Chiesa negava sepoltura in terra santa. Quanto ai ballerini, i maschi dovevano essere tutti lenoni, le femmine bagasce. Quando a Venezia, nel 1781, Stella Cellini, che ballava al teatro di S. Cassiano, per purgarsi dall'accusa di trescare con un turco, lanciatale dal patrizio Tommaso Sandi, suo sfortunato corteggiatore, si sottopose a visita medica e venne trovata pulzella, fu un plebiscito di maraviglia, e girò l' epigramma:

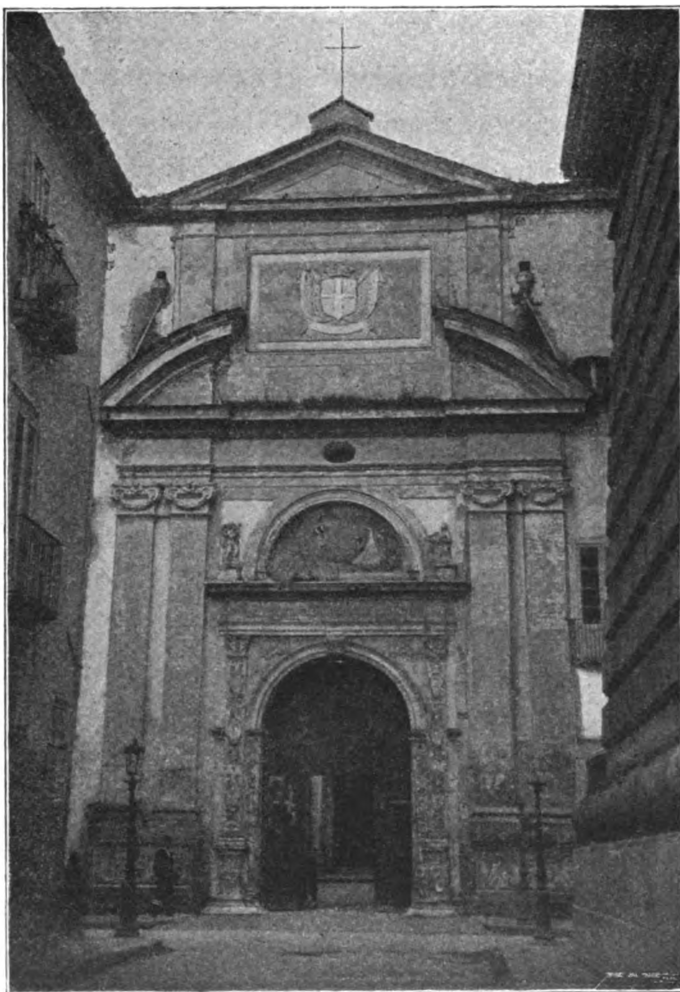
Io sono ballerina, eppur son putta:
Imaginate voi quanto son brutta!

Incessante bersaglio di vituperii, in ragione diretta del loro orgoglio, furono i castrati, triste gloria del canto e triste privilegio d' Italia. Fatalmente si prestavano al ridicolo più d'ogni altro virtuoso. Colossali, con grosse braccia, gambe da far paura, colli taurini, seno femminilmente rotondo e turgido, blesi, con vocine infantili, e le tasche piene, dovendo spesso indossar le gonnelle, di cosmetici, di nèi, di cinàbro, e d'altre mille civetterie muliebri. L'esile voce, soprattutto, d'uno di questi canori elefanti, come li chiamò il Parini, incontrato in un casino, fece trasecolare il De Brosses.

La stessa impressione ebbe un altro viaggiatore francese, assistendo a Venezia nel 1709 ad un'opera eroica, di cui era protagonista il re Odoacre. Nel vedere costui raffigurato in un personaggio erculeo e formidabile, avanzarsi tragicamente ravvolto nelle pieghe ampie del suo paludamento, schizzando fiamme dagli occhi, si preparava ad ascoltare una voce pode-

rosa e tonante. Udì, invece, il miagolìo d' un gattino, molto più proprio a far dormire un bimbo che ad atterrire uomini, come la situazione del dramma avrebbe richiesto.

Il più feroce nemico dei cantori evirati fu Benedetto Marcello, e li punse in un saporito scherzo musicale a due cori di voci bianche (soprani e contralti) simulanti una zuffa di pecore, sicchè ne derivava un concerto di belati assai comico. Egli compose ancora, secondo riferisce il Carpani, le parole e la musica d' un capriccio bellissimo; e le parole cominciavano:



Aversa — Porta esterna della Chiesa dell'Annunziata edificata nel 1517-con ornamenti di marmi allegorici e gentilizi. (Da fotografia del signor M. Ordioni)

Due bassi e due tenori.

No, che lassù nei regni almi e beati
Non entrano i castrati,
Perchè scritto è in quel loco...

Soprani.

Dite, che è scritto mai?

Due bassi e due tenori.

Arbor che non fa frutto arda nel foco!

L' allegra arguzia veneziana scoppia sul labbro di Menego, gondoliere, nella scena prima, atto primo, della Buona moglie del Goldoni. Menego discorre con Nane, suo collega: " L'altro zorno „— gli narra — " vien un musico sul " pontil (del traghetto). Quel " che gera de volta (di turno) " al dixe: Quà, se la comanda, quà " cara ela! El ghe dà una lumada " (occhiata scrutatrice), el vede che no 'l gha la zenìa (il tappeto della gondola) " da festa, no 'l se degna, e el monta in te la mia barca. Credo che 'l vogia andar a ciapar " i freschi, e ghe domando: Dove comandelo che la serva? El se volta con aria: De là, " sior, de là, sior (all' altra sponda)! I mii camerada, che se n' ha acorto, ha scomenzao a criar: Paron Menego, grasso quel dindio (tacchino). E mi ghe respondo: " No 'l xe dindio, el xe capon! — El m' ha inteso, l' ha scomenzao a strapazzar in musica " e mi col remo ho batùo la solfa. „

Una volta, narra il De Brosses, un musico presentò una supplica ad Innocenzo XI chiedendo il permesso di prender moglie, giacchè, a suo dire, l' operazione non era stata completa; e il Papa scrisse di suo pugno a tergo del documento: Si castri meglio!

Certamente quest' orgia di beffe contro disgraziati irresponsabili del loro difetto, fu deplorevole, e tanto più la celia d' un Papa, se l' aneddoto riferito è vero. Poichè la Chiesa fu la prima a valersi dell' orchiotomia quando vietò alle donne di cantare nei templi e nei teatri, e a mettere in onore i soprani, pagandoli a peso d'oro. Ne avvenne che, spinti dalla libidine del guadagno, certi padri, carichi di prole maschile, sacrificavano un figlio, sicuri già di non perdere il paradiso.

La polizia dello Stato Pontificio e di quello Napoletano, dove l' infame operazione si eseguiva con maggiore destrezza, nell' intento di renderla meno odiosa, esigeva l' assenso delle vittime: derisione atroce, trattandosi di bambini di sei o sette anni. Essi, dopo il sacrificio, chiusi in un conservatorio, si nutrivano più di musica che di pane; i maestri ne spiavano le attitudini, amorosamente educandole; ed era costume che i giovani, prima di uscire da quella specie di ospedale, componessero almeno una messa. L' orchiotomia, distendendo le corde vocali, impediva il dilatamento della laringe ed alzava la voce di un'ottava. Però questa voce era soggetta a sciuparsi o a scomparire nell' età dello sviluppo, e ai doppiamente sciagurati che la perdevano, Roma, pia soccorritrice, concedeva il permesso di vestirsi preti. Siccome, però, i sacri canoni interdicono la tonsura a chi non sia completo nelle sue membra, il De Lalande pretende che per conciliare la cosa, fosse aggiunto alla cerimonia un simbolo non troppo decente.

Coraggiosa e generosa insieme fu l' invettiva di Gian Giacomo Rousseau, stemperata più tardi in tre pagine dal gesuita spagnolo Arteaga: " Vi sono in Italia dei padri sì barbari, " i quali, sacrificando la natura alla fortuna, abbandonano i loro figli all' infame operazione, " per il piacere di gente voluttuosa e crudele, che osa ricercare il canto di simili sventurati. " Lasciamo alle oneste dame delle grandi città il riso modesto, l' aspetto sdegnoso e i buf- " foneschi discorsi di cui essi sono l' eterno argomento; ma facciamo udire, se è possibile, " la voce del pudore e dell' umanità, gridante e ribellantesi contro l' indegno costume; e i " principi, che lo incoraggiano con le loro ricerche, arrossiscano, finalmente, di nuocere in tanti " modi alla conservazione della specie umana. „

La voce del Filosofo ginevrino fu intesa dall'avvenire; il Settecento non la poteva comprendere.

Vittorio Malamani.



Nello studio di Francesco Jerace

Sempre ch'io torni a visitar lo studio di quel geniale romito ch'è Francesco Jerace, mi par di fare come un viaggio lontano lontano dal tempo nostro e dai luoghi nostri; ma non un viaggio che mi porti a luogo od a tempo di cui s'abbia precedente cognizione.

Egli non è un accademico imitatore dell'antico, che tenti di rinnovare nella fredda riproduzione di classiche forme sentimenti omai vaniti per sempre: egli è ben lungi dal seguire esotiche tendenze non armonizzanti con l'indole della razza nostra; nè pretende dall'arte sua quegli sforzi grotteschi che, snaturando la scultura, non possono certamente raggiungere l'efficacia d'altre arti le quali hanno diversa materia e mezzi diversi.

Il Jerace, ch'è un forte carattere, una fibra calabrese del vecchio stampo, ha un suo modo personale di concepire e di sentire; e la bellezza delle forme, ch'è per lui un culto ed un diletto, gli serve ad esprimere la sua speciale visione, l'impeto spontaneo dell'anima sua.

Quale poema di tristezza e d'orgogliosa rassegnazione si racchiude nello sguardo malinconico della sua formosissima Victa?

Non può essere soltanto il dolore di un'anima femminile: più larga e più profonda ne è la concezione, così che lascia l'osservatore commosso e pensieroso. Pur umano e comunicativo, esso pare come il dolore d'una stirpe, e, intenso e vasto insieme, s'imprime indelebilmente nel cuore di chi una volta l'ha visto.

Il grandioso rilievo della Rivincita di Germanico, che ha pur nei particolari l'accuratezza amorosa di un'opera greca, è animato e vivificato da un modernissimo sentimento della storia, che tutto compenetra l'avvenimento antico e lo fa sangue del sangue nostro, orgoglioso simbolo del nostro avito patrimonio di glorie.

Non è un tradizionale, erudito bagaglio, sul quale si eserciti un freddo scalpello, che cerchi solo linee ed atteggiamenti; ma è un impeto di patriottica fierezza, che s'avviva e s'incarna nel fulgore di un rievocato eroismo.

Quel Papa, il cui aspetto maestoso vi ridice ancora come la tiara abbia fatto a' suoi tempi tremare e impallidire i popoli; quell'Angelo che guida al cielo l'anima soave di un cavaliere del bene; quella gentile schiera di belle donne di terre lontane, rivelanti nei loro visi o placidi, o accigliati o sorridenti, o fieri, l'indole peculiare del loro popolo e i loro singolari affetti; quel Nicola Amore, che nel gesto, nello sguardo, nella vibrazione di tutto il suo corpo ancor si esalta della foga lirica della sua parola e della colorita vivezza delle sue immagini; quel Giovanni Nicotera, che ancor lampeggia sprezzando i pericoli, sprezzando la morte, sfidando i suoi nemici e i suoi avversari; quel Francesco Fiorentino



Bozzetto del monumento a Domenico Cimarosa, che ora conduce in marmo Francesco Jerace e che sarà collocato in Aversa.

che, nella fierezza adamantina del carattere, si piace tuttora di scrutar solitario, le profondità del vero; Beethowen, che si aggrappa ad una roccia alpestre, sul mare sonante, e transumanato e convulso, come agitato dal nume, cerca strappare alla Natura le sue mille mirabili voci: è tutto un mondo vastissimo, eletto, vivente della vita piena e varia, che ha saputo trasfondergli l'alta coscienza di un artista sincero e possente.

Cimarosa non s'atteggia in convenzionale ispirazione, non si stilizza in una incomoda posa da San Simone, su d'un vieto piedistallo; ma con la grazia e l'eleganza, ch'è legge del tempo suo, s'appoggia sereno ad un grazioso verone in un giardino, i cui gorgheggi e gorgoglii gli ispirano le gaje melodie, alate e leggère, facili ed insinuanti, volubili e trasparenti come merletti e filigrane. E l'originalità della linea, la novità del monumento nel suo complesso non derivan qui da una faticosa ricerca d'insolite combinazioni geometriche, ma dall'aver sentito e concepito Cimarosa con felice affettuosa intuizione.

Germanico, Nicotera, Cimarosa, Amore, Fiorentino, Beethowen, Victa (cui ritorna il mio spirito con tormentoso attaccamento): ecco alcuni termini del vasto territorio ideale, in cui si spande la felice sovranità di questo singolare artista. Sincerità ed affetto all'arte sua: ecco i due poli della sua forza.

Napoli, luglio 1900.

Giuseppe Mantica



Guardando il busto di Cimarosa [1]

(Frammento)

I miei occhi posandosi un giorno sulla sua faccia, scolpita dal greco che fu di Possagno, nella suggestione delle memorie, risuscitavan quel marmo.

E sembrava un antico! Moveansi le chiome intorno alla fronte di paziente leone, negli occhi di lui un orizzonte, la forma della sua bocca era buona.

Da quel giorno assiduamente rievocai nello spirito il volto amabile, sino a dar vita alla sua morta imagine, a leggerle negli occhi e nella fronte tutti i segni del destino. E così sempre lo figurai — come il Canova l'aveva scolpito — leone verso il riposo, quasi stanco di grandezza.

Me l'aveano descritto bianco adolescente a cantare nel chiostro partenopeo in mezzo ai frati, a mattutino (la sua voce dovè somigliare ai richiami degli usignoli!), — o cortegiano

1) Il busto di Cimarosa scolpito dal Canova è nella galleria del Campidoglio.

incipriato in una villa argentea, fra le dame dal collo di gelsomino (un languor d'autunno dietro le balaustrate coperte di rose).

Io non seppi figurarlo che leone verso il riposo.

Ma in un' ora della sua vita — e fu l'ultima — m'appare quel viso trasfigurato. E fu quando il maestro passò fra le mura della stanza veneziana — in una sera di gennaio — lungi dalla terra che l'aveva nutrito fanciullo di pane e di speranze, di sole e d'armonia.

Quale nel letto funebre veggo la testa inerte e i begli occhi — ahimè — quasi spenti, alla luce delle faci sante!

Conservò l'angusta stanza la visione e gli accenti di quell'ultima sera? Quanti furono intorno a lui nel vespro invernale? Chi sollevò la coltre sul petto al maestro morente? Nel mio sogno tutto è vago: meno il suo viso — sotto le faci — aperto e sereno alla morte.

L'agonia con ala mesta agitava velati ricordi; sulle acque del calle, nell'ombra, s'avanzava la gondola col viatico per l'anima del cavaliere Cimarosa. L'ombra gelida fluì nella stanza del morente. Entrava il prete, recando nelle mani le ampolle e sulle labbra le parole del "memento," l'ironico saluto alla gloria della polvere.

Cadeva la notte, dalla porta dischiusa s'intravidero in fondo al canale le vele gialle delle barche in riposo.

Ma il vecchio maestro sembrava assorto: nella mente ottenebrata le luci funebri forse gli pareano ancora quelle del suo trionfo celebrato in un'altra notte invernale, nei fulgori del convito viennese, accanto a un trono, quando un imperatore di popoli — dopo le note raggianti del "Matrimonio" — gridò evviva al re dell'arte. Quella notte scalpitarono i cavalli impazienti ai piedi delle marmoree scalee, oggi innanzi alla sua porta si culla una barca oscura simile a un feretro.

Spuntavano, crescevano i ricordi come i fiori d'un magico giardino, poi volaron lontano quale uno sciame di farfalle d'oro. Restò la voce ritmica del prete che pregava il perdono, e il morente udì il suono della misericordiosa parola. — Il brivido della prigione napoletana s'unì forse a quelli della fine?...

Pure, nell'ora fosca, opprimente, la clemenza di lui fu solenne.

È in quell'ora, l'ultima di tanta vita, che nel mio spirito sorge più intensa la visione del suo viso. Già un primo albore della perpetua luce sembra arrida al bel profilo antico, e all'ampia fronte, e alla sua bocca buona.

Roma, agosto 1900.

Giulio Marchetti Ferrante



I.

Nella storia dell'arte musicale trovare una figura che, nel tutt'insieme, abbia tanta genialità quanto Domenico Cimarosa, non è facile. Sano, forte, ben fatto, ameno, colto, nel dire e nell'agire franco, come è proprio del magnanimo, benefico, patriotta, suonatore abile, cantante simpatico e squisito, disegnatore, poeta, compositore di fama immortale.

Il bello governa il mondo; e bello, meno nel significato ovvio che nel darviniano, fu il cigno di Aversa. Qual'è il sovrano che ad alcuni esseri privilegiati rilascia invisibili lettere credenziali?....

Il Cimarosa, orfano del padre — un proletario morto vittima del lavoro, — rimasto tenerello con la madre, che a pena a pena bastava a se stessa lavando i panni del prossimo, in grazia della sua bellezza fisica, indice in lui di bellezza di spirito, ancor fanciullo di sette anni, viene riconosciuto come uno dei plenipotenziari di Dio, del re de' re, che ha il suo trono nell'universo, non lassù nè quaggiù. Così, messo in grado di approfondire gli elementari principii letterari e musicali, entra, dopo 5 anni, nel Conservatorio di Nostra Donna di Loreto, dove la sua intelligenza pronta e fosforescente rifulge. Esce dal Conservatorio a 24 anni, in 6 anni compone 10 opere, tutte fortunate, se ne togli le *Stravaganze del Conte*, con la quale esordisce.

Anche la musica ha avuto la sua Scolastica, e forse non n'è completamente liberata; e però lo stesso Pergolesi, fin che segue quei precetti cristallizzati, simiglianti a distillati e aprioristici sillogismi, certo non movesi in altura.

Da Napoli va a Roma, riparte per Torino, è daccapo a Napoli, e in 9 anni, al più, compone 32 opere applaudite. Dopo il 1789, la sua ribellione alle regole, consacrate dal tempo e dall'ingenito misoneismo degli uomini, si pronuncia, e le nuove opere superano in numero e qualità le precedenti.

Non si spiega un fenomeno di attività sì prodigiosa, se non si ammette che Egli scrive come la penna getta, non impedito dalla conversazione, da rumori assordanti.

Ciò conferma a meraviglia che spesso uno stato quasi incosciente dell'anima, investita di poteri supernormali, è preferibile a un altro di meditazione profonda. E il linguaggio genuino dell'uomo nello stato d'estasi è la musica, simbolo adeguato della sua unione con la natura.

La fama del suo nome varca i confini d'Italia, e la Corte di Pietroburgo, partito dalla Russia il Paisiello, subito lo invita. Durante il viaggio si ferma a Firenze, a Parma, a Vienna, a Varsavia e desta dovunque entusiasmo.

I suoi tre anni di dimora nella Russia sono un trionfo continuo, e il nome suo si spande per tutto il mondo.

Come negare una provvidenza che move la storia dal di dentro, riflettendo che quando l'Italia, politicamente s'è trovata alla retroguardia delle nazioni, ora filosofi e scienziati, ora

poeti ed artisti l'han collocata all'avanguardia? Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Rossini, Bellini..., quali invidiati e venerati rappresentanti!

Sette anni di lontananza dalla Russia, quattro di essi trascorsi a Vienna e tre a Napoli, non affievoliscono la memoria dei Russi pel Cimarosa; e allor che le orde fanatiche del bieco criminale nato, non ministro di Dio ma del diavolo, ebbero saccheggiate le case del grande maestro, autore dell'Inno repubblicano, generali ed ufficiali russi, consapevoli del vandalismo dell'Esercito della Santa Fede, non potuto impedire, corrono al carcere e liberano il genio, le cui melodie profuse nella Vergine del Sole, risuonano tuttavia nei loro orecchi.

Non fu avvelenato o strangolato per ordine di alcuna regina; ma indubiamente il duro carcere, l'esilio, e soprammodo le immagini dei suoi amici, morti col laccio sulla forca, aggravata la malattia che lo travagliava, lo trassero al sepolcro.

Quegli spiriti magni, messi in comunicazione colla terra, come nel Midsummer Night's Dream e nella The tempest, aleggiano ora nelle sfere degli uomini, e giubilano per l'apoteosi dell'amico. Possa la luce immarcescibile, che gli irradia, fortemente riverberare nell'anima dei Ruffo odierni, se pure essa non somiglia alla profonda oscura caverna, cui alcun raggio non illumina nè riscalda!

II.

I tempi certamente non volgono favorevoli alla musica cimarosiana. In generale, al predominio della melodia si va ogni di più sostituendo quello dell'armonia. Già il Rossini e il Bellini sembrano vecchi. Da una esagerazione si passa all'altra. In vero, se melodia, come meccanismo, è successione di suoni ritmici proporzionati, e armonia unione simultanea, questa è subordinata alla melodia, e viceversa, implicandosi a vicenda, come il tempo (successione) e lo spazio (simultaneità).

Guidato da criteri unilaterali, G. Mazzini sentenzia che la melodia rappresenta la individualità, e l'armonia il pensiero sociale; la musica italiana — continua — è in sommo grado melodica, dunque fa dell'arte per l'arte.

Perchè, chiedo, il fine sociale, o civile, come una volta si diceva, dev'essere rappresentato dall'armonia? non forse un tedesco, o tedescheggiante, pur abbandonandosi tutto alla armonia, può rappresentare l'egotismo il più assoluto, del Nietzsche, puta caso, che è di moda? l'egotista, ufficiando nel tempio innalzato a se stesso, non crede di salvare il mondo che disvia? L'errore nasce, a me pare, dal confondere la forma, che è vita dell'arte, con la parte strutturale e meccanica che la estrinseca.

Soventi una frase melodica è più viva d'un intero spartito, strumentato con tutte le regole del contrapunto; questo ti affatica l'orecchio e l'intelligenza, lasciandoti freddo; quella t'inebria e ti accende l'animo, anche se non forte, ad egregie cose.

La musica del Cimarosa, vero anello di congiunzione tra l'antica e la moderna, è prevalentemente melodica, perciò non esprime un pensiero sociale? Fanatici per

gli antichi, finti nobili e finte parigine, stravaganti, femmine astute e ingannatrici..., ce ne sono stati e ce ne saranno, come sempre ci saranno baruffe chiozzotte, brontoloni, adulatori, bugiardi, avari gelosi, maldicenti alle botteghe dei caffè... appassionati del libro dei sogni, schiume di avvocatucci, birri, strozzini, Girella, Gingillini, re travicelli, arruffapopoli, mamme educatrici...

Il carattere benefico del Cimarosa, conciliato con lo spirito e la più schietta giovialità, non mefistofelico come quello del Rossini, mi autorizza ad affermare che a simiglianza del Goldoni e del Giusti, dallo sdegno trasse il riso e i bei gesti schernitori. Persona d'ingegno brillante e di coltura letteraria, non poteva sottrarsi all'azione del Goldoni, di cui ha più sincerità e sentimento. Chi lo dice il Metastasio della musica, non sa che il Cimarosa non cercò i suoi motivi nei versi, ma nei suoi grandi predecessori: Duni, Pergolesi, Paisiello... e segnatamente nella propria anima, ricca miniera di melodie incantevoli, agili e sempre varie. Pretendere che tutti abbian la faccia seria o tragica, per emendare i costumi, è assurdo. Il Buffone di Re Lear, ha più importanza di molti Seneca in coturno fin sullo stinco.

Altra causa di esagerazione è il credere che l'ambiente abbia la virtù del vasajo, e tutti gli uomini si prestino a lasciarsi foggiare a piacimento. La pecoraggine della maggioranza non impedisce a una solida individualità di adattare l'ambiente a sè, non sè all'ambiente. Un esempio memorabile, non estraneo al tema che tratto, mi fornisce la storia nostrana.

La maggioranza degl'italiani è massa inerte d'incoscienti, servi di una triste femmina austriaca, o di repubblicani da commedia; e pure, nobili ed alti caratteri torreggiano: Cirillo, Carafa, Pagano, Conforti, Manthonè, Sanfelice, Cimarosa...

Poco dopo, dal 1815 al 1848, che sordo lavoro nell'Alemagna, per opera dei Liberi! La loro società non ha statuti, non cerimonie, non presidente; alcuni rappresentano il pensiero collettivista: Marx ed Engels, forse anche Bettina von Arnim, la Bettina di Goethe; altri l'umanismo a base individualista: Bruno e Edgar Bauer, Arnold Ruge. Dalle discussioni ardenti, e qualche volta mordenti, di quei Liberi — tutti discepoli ribelli di Hegel — nasce la critica sociale. La metafisica positivista, sotto l'ossessione della onnipotenza del suo deus ex machina, è inetta a rendersi ragione di quel miscuglio di elementi diversi, non tenuto insieme dalla sola opposizione politica. Dei due maggiori filosofi, nel periodo al quale qui si accenna, uno, Kant, è individualista, un figlio di Rousseau e della Rivoluzione; l'altro, Hegel, considera lo Stato come la monade delle monadi sociali, esistente in sè, al di là della morale dell'individuo, come unità sostanziale, come un essere terrestre-divino. E la musica cosa rappresenta? basta rilevare la somiglianza fra il Mozart e il Cimarosa, che a lungo si contendono il primato, per rispondere. È vero che la musica di Gluck, Mozart, Beethowen, Weber, ha carattere drammatico, ma è un pregiudizio fatalista asserire, che dovesse nascere assolutamente in Germania. L'espressione drammatica era stata creata in Italia da Traetta, sviluppata da Iommelli, da Pergolesi, e il Gluck esagerò quel principio. E poi e poi, la declamazione sostituita al canto, la tragedia musicata al melo-

dramma, non provano, contrariamente al giudizio del Mazzini, che i Tedeschi nella musica rappresentano il pensiero sociale, e gli italiani il pensiero individuale.

Gli Schlegel, l'Hoffmann, l'Arnim, il Werner.... rappresentano un ricorso medioevale, ossia una tendenza individualista, di cui il Roberto il Diavolo di Meyerbeer è una filiazione. E la musica tedesca attuale? spostato il centro di gravità, che è nell'individuo, aspira a una obbiettivazione ognora crescente e minaccia di sopprimere la soggettività. Ne i sudditi fedeli aggiogati al carro imperiale, ne gli economisti teorici che socializzano dalla cattedra, ne i teorico-pratici che organizzano militarmente il proletariato, chi mai scorge i discendenti dei Goti, la cui trasmodante soggettività rinsanguò i degeneri romani? Intanto, nella filosofia c'è un ritorno a Kant; l'Hartmann è un discepolo di Schopenhauer, il Nietzsche un egoarca, il Richter contrappone un romanzo iperbolicamente individualista al romanzo collettivista di Bellamy, non meno iperbolico.

Credo d'aver dimostrato che l'azione dell'ambiente non è decisiva su tutti, come il sonno ipnotico non si effettua che ne i predisposti. C'è, per fortuna, in alcune nature eccezionali una predisposizione diametralmente opposta, donde il carattere (volontà sicura di sè), l'intelletto autonomo, la fantasia creatrice. L'individualità artistica fa tesoro dei materiali esteriori, che elaborati e transustanziati diventano cosa sua, cioè, luce, colore, pene e gioie della propria anima. Le immagini ripercosse dagli oggetti in uno specchio, non appariscono e dileguansi con esso? Perciò ogni tuono ha un carattere individuale unico, e v'è una maniera individuale unica di combinare i suoni musicali, sebbene un pezzo possa essere scritto in un tono determinato. Quando due individualità combaciano grandemente, il sistema, che risulta dalla maniera di combinare i suoni, è il medesimo, ma d'una medesimezza che non è idem per idem: due coscienze che s'identificassero in modo assoluto, non sarebbero già due. Lo stile del Cimarosa arieggia quello del Pergolesi e del Mozart; però un sordo a nativitate sente che si differenziano e molto.

Non altrimenti può spiegarsi il fatto che, nella città dove sì fresca e viva era la memoria delle Nozze di Figaro e del Don Giovanni, il Matrimonio segreto ebbe un successo straordinario. Il pezzo concertato del finale 1° sembra scritto dal Rossini, anzi l'influenza del suo glorioso precursore evidentissima è nella Semiramide, nell'Otello, nella Gazza: molti passaggi, certi pensieri e certe ispirazioni hanno l'impronta spiccata dell'origine cimarosiana. Breve: ogni individualità è unica, ma non sola.

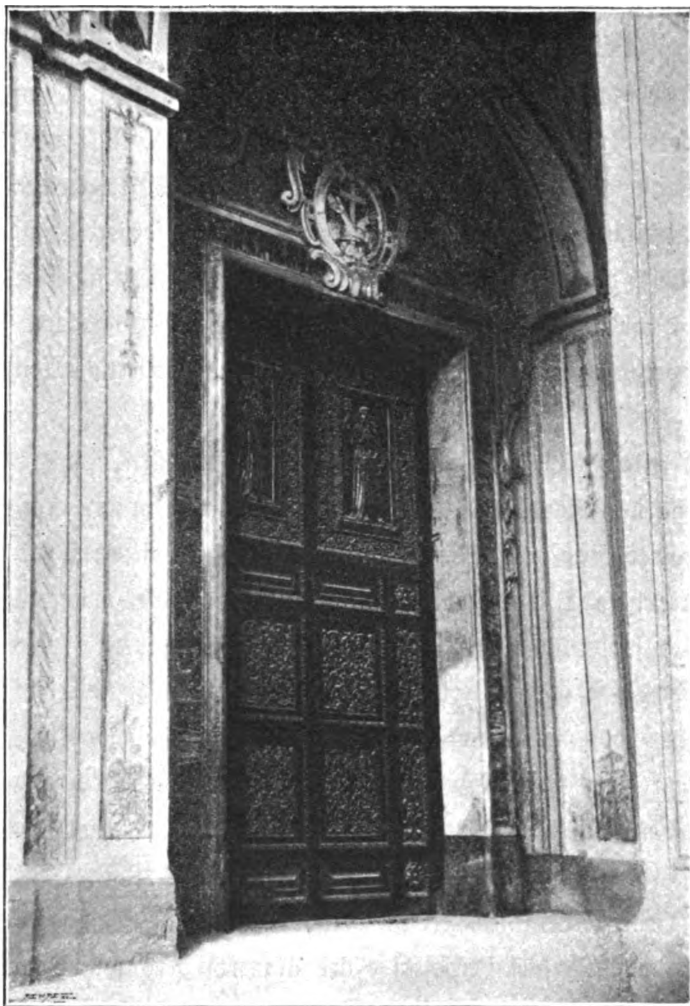
III.

— Ha fatto il Cimarosa progredire la musica? —

Rispondo che a nessuno è dato di fare un tal miracolo.

Si può, con la educazione, perfezionare il canto dolcissimo dell'usignuolo, ma la musica in se resta la stessa; tanto che, volendo tributare al Bellini il massimo elogio, è chiamato "l'usignuolo di Catania."

Se non ha operato un prodigio impossibile, ha fatto ciò che poteva. Egli è benemerito dell'arte musicale, per avere ne i " parlanti „ creato quasi una nuova opera buffa, innovato le forme drammatiche, arricchito l'orchestra di combinazioni armoniche e di effetti di colorito, lasciato modelli preziosi della maniera di foggiare i pezzi, perchè il loro taglio abbia rapporto, come avviene nei corpi organici, con la loro intima struttura.



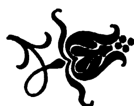
Aversa — Porta del Monastero di S. Francesco d'Assisi, del 500, con intagli in legno di San Francesco e Santa Chiara. (Da fotografia del signor M. Ordioni).

Se il progresso della musica consiste nella concezione che i grandi maestri si formano dell'arte e nei mezzi tecnici di esecuzione, il Cimarosa può ancora servire di modello, in parecchie cose, ai valorosi e illustri giovani maestri contemporanei, come servì di modello al Rossini, uno dei maggiori iddii dell'olimpo musicale.

Perchè questo centenario non abbia a perire *cum sonitu*, a mo' di tanti altri, Aversa, patria dell'insigne novatore Iommelli e dell'immortale Cimarosa, dia l'esempio all'Italia di introdurre nelle scuole lo studio della musica, esercizio utile agli organi respiratori e del cervello, all'armonia ed all'agilità dei movimenti, ricreazione dell'anima. L'analfabetismo letterario è vergognoso, ma vergognoso è pure l'analfabetismo musicale. Non per niente Platone alla Poesia antepone la Musica.

Catania, 16 aprile 1900.

Luigi Marino



Silenzio lunare.

Non un soffio fra le rare
tamerici della sponda;
tace l'aria e tace l'onda
sotto il fascino lunare.

Tace il vento e tace il mare
sotto il raggio che l'inonda,
che inargenta la profonda
solitudine stellare.

Tu pur taci, e nella vuota
lontananza vaporosa
ti si svia l'occhio rapito;

e nel dolce occhio ti nuota
la fantastica, obliosa
nostalgìa dell' Infinito.

Livorno, 20 giugno 1900.

Giovanni Marradi



Caro Pietro,

Ebbi le due lettere (tu parli di una terza che non mi pervenne) mentr'io percorrevo le province adiacenti al Sudan, che vuol dire, lontano più centinaia di chilometri da Asmara, nomade fra nomadi, e in una temperatura fra i 45 e i 50 centigradi. Mi proposi risponderti quando fossi tornato sull'altipiano; ma occupato in molte faccende, rimandai da un giorno all'altro . . . . . . sino a che prossimo alla partenza, mi dissi: " Lo vedrò in Italia. „ Se mi accuserai di negligenza o di pigrizia, io mi difenderò dicendoti soltanto che l'indugio provenne invece dal desiderio di compiacerti e dalla impossibilità nella quale mi trovava e mi trovo di appagare quel desiderio. Mi dispiaceva rispondere un no; ma e d'altra parte? Come vuoi tu ch'io scriva del Cimarosa? Non conosco della sua vita un aneddoto, non m'è mai capitato sott' occhio, nelle mie peregrinazioni attraverso le carte vecchie, un documento che lo riguardi. Debbo ripetere le cose già dette da altri? Ma chi dell'altrui si veste presto si spoglia, insegna un proverbio: ed è proverbio che servì appunto di titolo ad una delle opere giovanili del grande maestro. Una volta mi punse la curiosità di sapere se i libretti dei Tre Amanti e del Mercato di Malmantile musicati dal Cimarosa più tardi fossero que' medesimi che il Goldoni scrisse nel '58, il primo per lo Scarlatti e il secondo per il Galluppi nel '63; accoppiando nella mente così i due nomi, mi parve di scorgere alcune affinità fra il musicista d' Aversa e il commediografo Veneziano; mi parve si rassomigliassero nell' indole dell' ingegno, nella semplicità, nella gaiezza dell' arte loro, negli intenti che le proposero, nella mirabilmente pronta fecondità dell'uno e dell'altro. Dico mi parve: chè se a te invece paresse la elucubrazione non avesse fondamento nel vero, non stare a metterla in quarantena; la c'è di già pur troppo coll'elucubratore.

Finita che sia, rimarrò qualche giorno a Napoli e verrò a stringerti la mano.

Intanto ti abbraccio di cuore

Nisida, a bordo del Po, 22 agosto 1900.

Il tuo
Martini

All'on. Avv. Sig. Pietro Rosano
Napoli



Nutturna Siciliana

A Petru Rusanu

Bedda, stasira, 'ntra la me' chitarra,
Cci misi apposta lu cantinu novu...
Senti ch'è duci!... Pari ca mi parra
Sutta li jta, mentri ca la provu...

Non sugnu Paisellu o Cimarosa,
Non sugnu 'Ntoni Coppula o Billini;
Ma cantánnu pri tia, facci di rosa,
Puru li noti nésciunu chiù fini....

Vegnu di notti e vegnu scumpagnatu
— Sulu cumpagnu lu pinseri miu —
Pirchì mi scantu di lu vicinatu
E di l'amici mi nni gilusiu.

Tu 'ntantu dormi, pùddira 'nnuccenti,
Mentr'iu ti pensu, di cca sutta, e cantu:
Cantu li peni di 'st'amuri ardenti,
Chi non t'ha' dittu e a díriti mi scantu.

Oh, mïatidda tu, chi po' durmiri
Ccu la tistudda 'ntra lu capizzali!...
Lu me' capizzu è fattu di suspiri,
Li vavareddi mei su' du' fanali...

Catania, 11 luglio 1900.

Affaccia, bedda, lássiti guardari!...
È la saluti mia 'ntramata a 'n filu;
Siddu 'stanotti non ti fa' parrari
Ju mi nni vaju 'n supplìu 'n supplìu...

Guarda, ti cantu supra la cantinu
Lu vecchiu arriturnellu pupulanu:
" Bedda, cu' fici a tia fu 'n Sarafinu
" C'aveva la fattura 'ntra li manu;

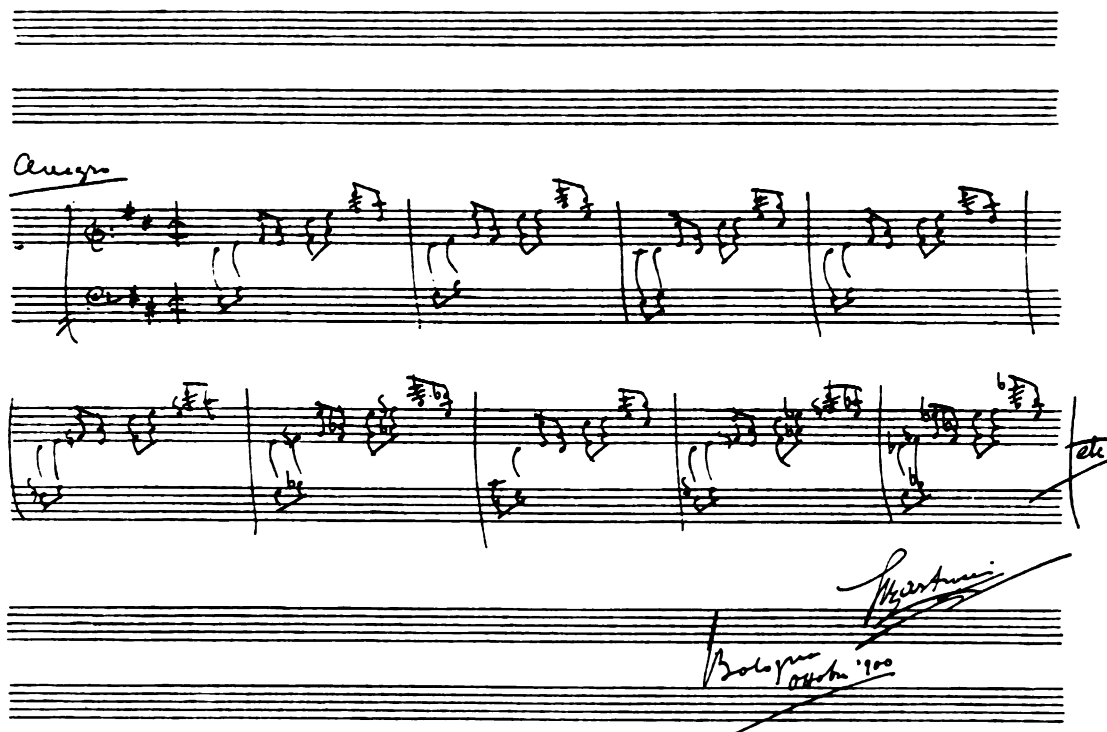
" Ti fici li labbruzza di rubinu,
" Ti fici affusateddi pedi e manu:
" Lu pettu ti lu fici palumminu,
" Li denti janchi e l'occhiu juculanu... „

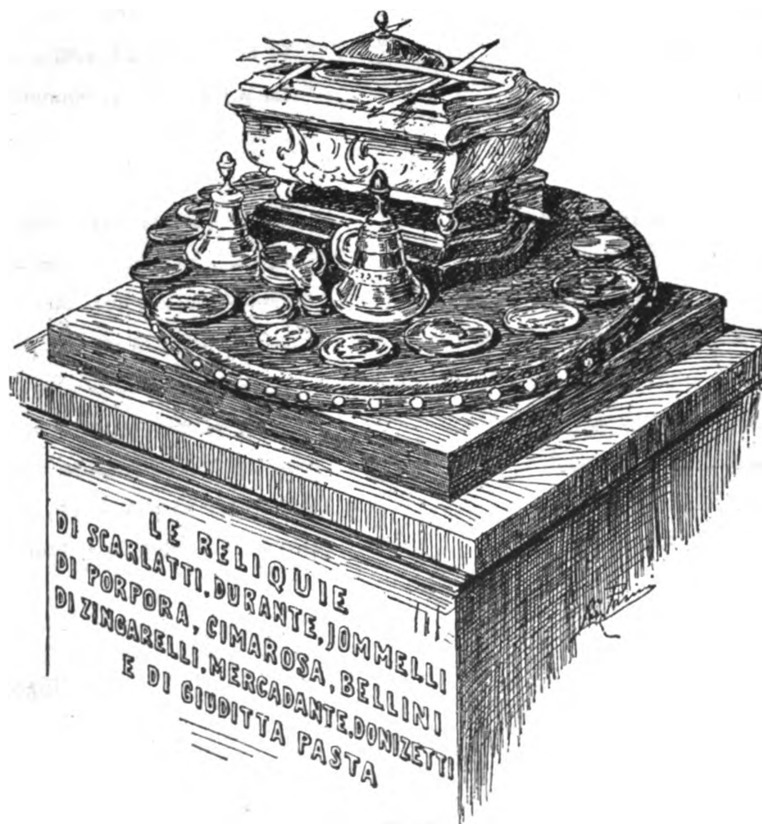
Ma la finestra resta sempri 'nchiusa
E lu me' cantu apríri nun la po';
Chiùiti, armuzza mia, fatti scurusa
Com'è scurusa la finestra so'!...

E tu, chitarra, non sunari chiui,
Pirch'idda nun s'affaccia e nun talìa...
Chiuttostu ppri la strata, tuttu dui,
Jemu chiancennu la svintura mia!...

Nino Martoglio







Il Calamaio dell'Armonia

Urna, in cui sono raccolte alcune memorie come capelli ed oggetti personali de' più illustri maestri ed artisti della Scuola Napoletana.
(Dono di Francesco Florimo al Conservatorio di musica in Napoli).

Dall'inglese di Elisabetta Barrett Browning

Bianca in mezzo agli usignuoli [1)]

Versione inedita

Sorgea ritto il cipresso a mo' d'altare
Nell'ora confidente
Che amor credemmo eterno; e pia la luna
Faceva il mondo come oro lucente:
Non avea l'uliveto ombra nè cruna,
E solinghi usignuoi, lucciole erranti
Mescean di note e di faville incanti.

Sorgea de l'ombra sua sul limitare
Alto, augusto il cipresso:
Onde prono a la terra e vôlto al cielo,
Due parti parea fare di sè stesso:
E a noi sì pien balzava il core anelo,
Da non saper, dei sensi in tanta guerra,
Se del cielo eravamo o de la terra.

Pallidi amore, amor ci fea tremanti.
Linguaggio era il baciarsi:
Giulio diceva: " Mai non può finire
L'amore in cielo, e in terra il dolce amarsi. „
E l'usignol dritte frecciando e dire
Come punte nel cor le note ardenti,
Ne facea quasi dell'amar sgomenti.

O del norte glacial raggio lunare,
Spegni tu questo foco,
Sovr' ajuola stantìa lenzuolo stento:
In cotesto britanno odioso loco,
Libero sì, ma da morirvi drento,
A che 'l mio core derelitto e solo
Vai pugnendo d'amor, crudo usignuolo?

Fra l'una e l'altra nota: " Anima mia! „
Parmi sentirgli dire.
Ma se abbiam sola un'anima immortale,
Ancor che acceso ei sia fino a impazzire,
All'altra non può dir l'istesso vale.
Eppur si conta ch'egli il cuor le tocchi...
Crudo usignuol, perchè nel cor mi scocchi?...

Certo ei le dice quel che l'è più a grado:
Non d'anime il discorso,
Sarà di come il labbro a lei si tinga
D'un bel carmino, e come snello il torso:
Chè d'anime una sola, una solinga
D'amor dolcezza aver dovria ciascuna...
Son dardi, augel, tue note, una per una!

Come possono mai gli augei cantare!
Nessuna differenza
Pare che da' nostr' alberi toscani
Ci sia per loro a questa mala essenza:
Dai nostri così verdi e vivi e sani,
A questi succhiatoj di spenta brace...
E pur cantano, e lui costì si piace!

O nativa Fiorenza, o cara, o persa!
Nella città mia gaja
Scattar, la notte del bel San Giovanni,
I razzi là dal Ponte a la Carraja
Parmi vedere, e barche e lumi e panni
Andarsene per Arno agili e fitti...
Sciagurati usignuoi, statevi zitti!

Statevi zitti dico! I' mi riveggo
Laggiù andarne con lui,
Lieti, in festa: un battel scorre a rimpetto:
Oh i cieli al suo venir fossero bui!
Una signora leva su: che aspetto,
Che testa di capelli e che begli occhi!
Ancora me ne tremano i ginocchi.

Oh in quell'ora con lui fossi annegata,
Che ci amavam sì a fondo;
Non l'avrebb' egli nè tampoco vista,
Con quel suo crine sì diffuso e biondo,
Raro fra noi, con quel suo far che acquista
Non so che garbo forestier, soltanto
Al biascicar fra' denti: " Grazie tanto! „

1) È la storia di una Fiorentina, tradita dal fidanzato, il quale si lasciò adescare dai vezzi di una straniera e la seguì in Inghilterra. Essa, la tradita, lo rincorre fino laggiù, e, tutta sola, in una di quelle splendide notti inglesi deliziate dal canto degli usignuoli, che a lei, col ridestarle ricordi e spasimi d'amore, riesce insopportabile tormento, sfoga il proprio martoro in questi versi.

Non l'avrebb'ella côlto entro il mio core,
Con quella lingua fina,
Come i serpenti con le mosche fanno.
Nè seguìti quaggiù da la marina
Ci avrei, bruciando di cotanto affanno;
Quaggiù dove persino l'usignuolo,
Delizia altrove, è sanguinoso duolo.

Indegna donna! Tu se' fredda creta,
Come le cose false:
Ma così bella, da portarsi via
Cui prima e in tempo di fuggir non calse:
Non a tal prezzo io bella esser vorria,
Da somigliar questa perversa e prava,
Che nel ciborio del mio amor sputava.

Non vorrei manco per le guance sue
Sì fresche e a lui sì care
Per lo svelto vitin che l'ha stregato,
E manco per le lor delizie rare,
Fra due conserti cor tendere agguato:
E a quel modo peccar ch'ella con nui,
Piantando panie nel giardino altrui.

Che se dovea peccar, gli era altrimenti:
Potea cavarmi gli occhi,
Che ancor nel sonno me l'avrei veduto;
O darmi di un velen ch'io me l'abbocchi,
E più a lungo il dolor non saria suto;
Volentier sarei morta a lui daccanto...
Madonna, fate star codesto canto!

No, volle il sol mio ben prendersi al laccio.
Tu 'l sai cos'è peccato,
Gesù, ma cose ci han che pajon nuove.
Vorrei non ci pensare, e non m'è dato,
Mi tocca esser con lei per ogni dove,
E " Giulio, Giulio „ suona ogni parola...
O si secchi, usignuol, questa tua gola!

Giulio, mio Giulio, e possono cantare
Sì gli usignuoli, e tu
Tu tacer sempre? Io parlo e tu non m' odi,
Le braccia ad altra getti al collo, e più
Non mi regg' io poi che da te mi snodi...
O uccelli di mal genio e mala sorta,
Morir per voi dovrò più volte morta!

Milano, 20 aprile 1900.

Tullo Massarani



Sulla spinetta

Da Casa-luce al mar de le Sirene
Un' eco eterna d' armonie gioconde
Vibra, da l' oro di campagne amene
Ai rossi lampi che 'l Vulcan diffonde:
Ricordo è forse de le genti ellene
Giunte per nave a le sorrise sponde
Quando l' istoria, ne l'incerta aurora,
Cuma vedeva, ma non Roma ancora.

In quei campi egli nacque. A l'oriente
Raggio, ch'avviva i grappoli a festoni,
Udìa, tra 'l verde, un tremolìo fuggente
Di sacre squille e tenere canzoni;
Fra cene e amori di scherzosa gente,
Sotto le stelle, udìa facili suoni:
Era la festa che per l'aure vola
Da gli avanzi di Capua infino a Nola.

Per la Campania trascorreva allora
De la terra un sussulto e de l' ingegno:
Pompei spezzò la sepolcral dimora;
Vico svelava un mistico disegno;
Nei boschi di Caserta la sonora
Onda di Carlo celebrava il regno,
E di novella età segnava il passo,
Fra vecchie leggi, il riso di Capasso.

Ed ei sognava. Per qual forza ignota
Diviene il sogno umano o verso o canto?
Scrisse: e brillava la spontanea nota
Nel radïoso teatrale incanto,
E la riva vicina e la remota
Davano a l'arte italiana il vanto,
A sovrani de l'onda armoniosa
Metastasio acclamando e Cimarosa.

Mentre fioria la snella cabaletta,
Fremea nel seno a gli anni alta ruina;
Dietro ogni chioma pei brillanti eletta
Lucea l'acciaro de la ghigliottina;
Come larva, di Francia la vendetta
Su l'alcova scorrea di Carolina:
Napoli allora le ineguali intese
Note di Cimarosa e Pergolese.

Una recava l'intimo lamento
Del mondo triste tra i velati altari,
L'altra versava il comico concento
A ricchi piani adatto, a lieti mari:
Segnal di vespri ove ogni lume è spento
Alternati a mattini aulenti e chiari,
Fra cui passeggian questi volghi umani
Da l' ieri fermo al tremulo domani.

Torrecuso, 22 maggio 1900.

Antonio Mellusi

Nel primo centenario

Dalla morte di Domenico Cimarosa

Ode all'Armonia

Diva Armonia che l'universo tieni
E forma sei d'ogni leggiadra cosa,
Odi mia prece: a' parentali vieni
Del Cimarosa.

Tu regni eccelsa. Ecco, la Luna algente
Ci aggira e notti schiara e calme piove:
La Terra co' suoi pari al Sole ardente
In torno move:

E 'l Sole e Soli innumeri, a cui fanno
Incogniti seguaci ampi corteggi,
Volgonsi a ruota. Essi la via non sanno;
Ma tu li reggi.

Ferve la vita in questa umile ajuola;
Quanto par morto, con istinti eterni
Risorge ognor: tu la veloce mola
Tempri e governi,

E nella vita, allor ch'un fiore ha loco
O di sorte felice un raggio brilla,
È del tuo sacro misurato foco
Una favilla.

Fede, se a lei niega Pensier suoi lumi,
È cieca serva di Poter fatale:
Pensier, se Fede non l'esalta, implumi
Agita l'ale.

Dove a bella amistà tu li componi
E li congiugni in vincolo fecondo,
Essi la copia de' più santi doni
Versano al mondo.

Oh! se gli umani il verbo tuo solenne
Accogliessero in petto, ogni pugnace
Moto cadrebbe e in mezzo a lor perenne
Starìa la pace.

Ma tra le genti ancor bolle la guerra,
Nè mai si chiudon le cruente porte;
E cittadini della stessa terra
S'odiano a morte.

Scarsa il ricco la mano al gramo stende;
Questo prosegue lui d'astio feroce:
Cresce l'urto social, chè non s'intende
Ben la tua voce.

Quella tua voce moderata e giusta,
Per cui l'opera umana e vige e bèa;
Quella tua voce che d'ogni arte augusta
Il germe crea.

Essa scorge il compasso al Brunelleschi,
Ed al Canova guida lo scalpello;
Essa sparge d'un riso i vaghi affreschi
Di Raffaello.

Essa fa dolce la canzon d'amore,
Onde il Petrarca ornò l'Avignonese;
E accorda i pii concenti del dolore
Al Pergolese.

Udilla il Cimarosa, a cui librava
Forti sensi Natura e arguta mente,
L'amico a' buoni, con la schiatta prava
Sempre clemente.

Egli cercò di te l'alto favore,
Madre di bene, fonte di letizia;
E tu a le note, ch'effondeagli il core,
Fosti propizia.

Invocata da spirto alacre e retto,
Tu lo toccasti; e una dolcezza tale
N'uscì che affinò l'alme in un diletto
Celestïale.

Diva Armonia, da' seggi tuoi sereni
Riguarda Aversa in questo dì: gioiosa
In lei discendi; a' parentali vieni
Del Cimarosa.

Messina, 11 luglio 1900.

Luigi Alessandro Michelangeli

Ad Emma Irving

mentre suona

Il Matrimonio Segreto di D. Cimarosa

Quando vi ascolto, mi par di sentire
come il profumo d'una selva in fiore,
dove, de' lauri tra il lene stormire,
gli uccelli all'alba cantano d'amore.

D'occhi di sole un tremulo bagliore
d'oro fa i rami e le cime fiorire,
mentre de' rivi il molle trasalire
rispecchia delle nuvole il chiarore.

Quando vi ascolto, nella notte scura
della irosa e crucciosa anima mia
vibra come un desìo di giovinezza,

e il cor si schiude a bevere la pura
onda di così lieta melodia
tessuta di sorrisi e di dolcezza.

Roma, agosto 1900.

Domenico Milelli



Il romanzo nella Storia

(Frammento di un libro di prossima pubblicazione)

Il 27 di dicembre del 1509 nel castello d'Ischia si celebrarono le nozze tra la figlia di Prospero Colonna e Ferrante Francesco d'Avolos, giovane di maschia bellezza, non scarso di coltura, la prima spada d'Italia; e a quelle nozze volute da un re, tutti i baroni del Regno, tutte le dame più cospicue, tutti i cavalieri più prodi erano intervenuti pomposi nelle vesti fulgenti d'oro e di gemme, sfolgoranti di piume, di nastri, di aurei trapunti, tempestati di gioielli: fra le dame quella Maria di Aragona, ad esser schiavi della quale i re agognavano ben più che ad esser imperatori del Sacro Romano Impero, e della cui beltà si può dire con un verso dell'Alighieri: La fe' natura e poi ruppe lo stampo; quella maestosa principessa di Francavilla che esser dovea la fida amica della Marchesana di Pescara nei giorni del dolore: e fra gli uomini col gran Consalvo quell'Ettore Fieramosca che il romanzo fe' morire per amore a Barletta, ma che morì in Ispagna di ferro nemico da glorioso campione d'Italia; ed eran con lui forse tutti gli altri gagliardi che avevan visto sotto le zampe ferrate dei loro cavalli la protervia francese. Oh, questa Italia nostra quel giorno con quante spade formidabili, con quante divine bellezze, con quanti dei suoi poeti e dei suoi filosofi onorava una delle sue figlie dilette, uno dei suoi più prodi capitani! E quale esser dovea Vittoria Colonna a diciannove anni, quale esser dovea quella bellezza che fece vibrare le corde più melodiose della poesia italica del suo tempo, quella bellezza che pareva fondesse in un sol tipo Grecia ed Italia, Grecia nella formosità delle membra, Italia nei grandi occhi azzurri sfavillanti di pensiero; quella bellezza che al formidabile creatore del Mosè e del Giudizio universale, al Dante del marmo e della tela, a Michelangelo Buonarroti, che elevava fortezze e scolpiva titani, ispirò il più profondo e insieme il più soave degli amori, amore che si appagò di un bacio, il primo, di un bacio, il solo, sulla bianca e gelida mano sporgente in fuori del sudario quando di quella creatura inerte e abbandonata sul letto di morte l'anima innamorata del Cielo era volata al Cielo!

E nelle sale del castello d'Ischia quella sera, tra la folla dei baroni illustri d'Italia e di Spagna che avevano di già scritto il loro nome nella storia; fra i poeti famosi già coronati di lauro, fra la porpora dei prelati, uno dei quali divenir dovea pontefice massimo della cristianità, solo, sconosciuto, noncurato, povero sparviero di montagna tra i cigni, le aquile e i pavoni, era un giovane che quantunque portasse un bel nome, non emanava an-

cora da lui sì viva luce da renderlo notevole fra quei grandi; un giovane già maturo negli anni, contandone ben trentuno, ma semplice e rozzo come colui che ha da poco lasciato la solitudine del suo borgo e che si sente perduto tra le raffinatezze e le pompe, come egli si sentiva perduto tra quelle dame altere e tra quei cavalieri superbi.

Quel giovane era il calabrese Galeazzo di Tarsia. Alcuni suoi biografi dicono che mal volentieri ei seguisse a quella festa se l'avo od il padre non è bene accertato, a quella festa italiana che si celebrava all'ombra del vessillo spagnuolo, tra quei poeti d'Italia che con versi magnifici lodavano lo straniero vincitore come avevano lodato il vinto straniero; fra quei capitani d'Italia vincitori di battaglie che ribadivano vieppiù le italiche catene; fra quei principi di santa Chiesa che trescavano oscenamente coi re di oltre alpe a danno della loro patria; fra quelle dame infine che avevan sorriso con civetteria promettrice a Ferrante d'Aragona e a Carlo VIII, a Consalvo di Cordova e al Duca di Nemours. In molti frammenti del suo Canzoniere, allorchè la passione per Vittoria Colonna gli dà tregua per infuriar di un subito più atrocemente, troviamo traccia di un tal magnanimo disdegno che non è il vanto minore di quel poeta calabrese. Ed io me le figuro solitario vagar per le sale rumorose in cui si sentiva straniero, o appoggiato allo spigolo di un verone volger lo sguardo al mare tenebroso che gli ricordava il suo dolce mare di Belmonte. Sfavillava l'immensa sala della luce di cento candelabri che traeva sprazzi di scintille dalle dalmatiche trapunte in oro, dai giustacuori trapunti in argento, dai diademi ducali e marchesali donde scendevano i lunghi veli che avvolgevano come candida nube le duchesse e le marchese; e le piume dei berretti ondeggiavano, e le cinture tempestate di gemme mescevano la loro rutilanza a quello sfolgorìo: il giovane Galeazzo nella povertà delle sue vesti paesane senza trine e senza piume, e del corpetto senza gioielli cavallereschi, con la spada di ferro senza i pomposi nodi d'amore; le braccia conserte, gli occhi sfolgoranti di disdegno, guardava quella magnificenza che faceva vieppiù risaltare come una ironia la nostra schiavitù abietta. Quando un mormorio che si va sempre più irradiando, un suono di viole e di liuti, la luce rossa di cento fiaccole che precedono un iridescente corteo, riscuotono il giovane pensoso. Vittoria Colonna, da pochi istanti marchesana di Pescara, entrava al braccio di Consalvo di Cordova con a lato il padre Prospero Gran Connestabile del Regno: la magnifica persona tutta avviluppata nel velo nuziale, la bionda testa sfavillante del marchesale diadema, gli occhi azzurri e profondi, luminosi d'amore, la bocca picciololetta schiusa ad un sorriso ineffabile: dietro a lei le dame sfolgorano di bellezze e di gemme e i paggi in corpetto di velluto sostengono i lunghi strascichi che fondono i colori in un solo barbaglio. Era tutto un sole che divampava di un tratto agli occhi del rozzo e pressocchè selvaggio figlio delle montagne calabresi: fino allora non aveva affissato che fioche fiammelle; ora tutto un incendio gli sfavillava innanzi lo sguardo. Immaginate voi un cieco che apra di un tratto gli occhi al sole di Maggio; immaginate voi un uomo che non abbia visto mai la bellezza, che non abbia inteso mai l'amore, che si trovi di un tratto innanzi ad una dea, che senta di un tratto bruciar le viscera di desiderî! Galeazzo di Tarsia da quell'istante entrò violentemente nel dolore; l'anima tutta in quell'istante,

ed è questa anche l'opinione dei suoi biografi confermata da un sonetto del Canzoniere, si saturò di passione. Ei si fe' largo nella folla per giungere fino a lei che già tra il padre Prospero Colonna, Gran Connestabile del Regno, e Consalvo di Cordova sedeva su lo scanno di velluto con accanto il fiero capitano Francesco d'Avolos che aveva conquistato terre e castella, ma che aveva incastonato nella corona della sua gloria quella gemma fulgidissima per bellezza e per ingegno, i cui raggi son giunti fino a noi, ai cui raggi brillar doveva più luminosa la gloria del vincitore di Francesco I. Tutti, ad uno ad uno secondo il grado, andavano ad inchinarsi alla trepida sposa che porgeva la mano piccioletta e bianca allora allora inanellata; e venne anche la volta del giovane e oscuro cavalier di Belmonte.

O giovinezza nostra, quando trepidi ed intontiti sentivamo sfolgorare su noi le pupille di colei che ci aveva fatto schiavi con le sue pupille, a te chieder vorrei quel che intese il cuore di Galeazzo di Tarsia allorchè la vaga sposa del Marchese di Pescara gli porse al bacio la mano piccioletta e bianca; allorchè al balbettar del giovane rispose con le labbra che dissero i più soavi versi d'amore del secol suo: o giovinezza da gran tempo dileguata con le ardenti passioni tue, tu solo potresti dirmi che tumulto si agitò nel cuore del giovane che di un tratto nello sguardo di lei, nel sorriso di lei, nella bellezza sfolgoratrice di lei aveva intravisto tutte le voluttà del paradiso che per lui mutar dovevansi nelle più crude pene dell' inferno.

E quella notte che dava un uomo all'amore di una donna, generando così la più grande poetessa d'Italia, sacrava un uomo al dolore, generando così il più gran poeta di Calabria.

Quella notte! Sì, perchè Galeazzo di Tarsia pochi giorni appresso partì per la Francia a cercar ventura e ne tornò undici anni dopo perduto d'amore per Vittoria Colonna: ce lo attesta il Canzoniere e il Canzoniere non mente, come mentir potrebbe un cronista, perchè il cuore che ha versato su quelle pagine tutto il suo sangue, ha serbato le tracce di quella notte terribile. Quando la folla si ritrasse, i lumi si spensero, il silenzio profondo regnò per le sale del castello d'Ischia e solo giù per gli androni suonava il grave passo degli alabardieri di guardia, e gl'innamorati sposi si chiusero nella camera nuziale, il giovane cavalier di Belmonte si ritrasse anche lui nella stanza che gli avevano destinato al riposo. Chi sa dire quel che nell'animo selvaggio, nuovo alle bellezze, chiuso fino allora alla passione, andò germogliando di pensieri, di desiderî, di invidie, di sogni, di strani propositi? Chi sa dire quante ore di quella notte stette al buio nella gotica finestra che si apriva sul mare tenebroso? Chi sa dire quante ore stette tendendo l'orecchio nel silenzio profondo, in quello arcano silenzio delle notti nuziali, per raccogliere i sospiri, i susurri del vento che a lui parevano susurri di baci e di parole? E che visioni in quelle tenebre, che lampi in cui la bellezza di lei gli appariva e che schianto nel cuore del poveretto vegliante con l'animo angosciato in quel castello tutto ombra e tutto silenzio!

Galeazzo di Tarsia era nato per l'amore, per l'amore che schianta e che travolge, e fino ai trentuno anno non aveva amato: inconsciamente in quel selvaggio montanaro vissuto fino allora nei silenzi del suo bieco maniero di Belmonte o nel fragore delle mischie, si

erano andati accumolando desiderî ed aspirazioni, come nella fornace si accumolano sterpi e sarmenti, cui basta una scintilla perchè divampino. Nell'abisso del cuore le passioni dormono come serpi aggrovigliati che talvolta si destano a poco a poco, divincolandosi da prima senza vigore, sicchè appena se ne sente il morso; poscia man mano snodandosi, battono con furia per le pareti del cuore; e passono di un tratto al suono di una voce, al lampeggiar d'uno sguardo, al tepido contatto di una mano balzar su bramose e gagliarde mordendo a sangue con ira devastatrice. Il sole che sorse al mattino se inondando di luce la stanza degli sposi salutò l'aquila e la colomba insieme strette nel nido, baciò del più caldo sua raggio il pallido fronte di Galeazzo di Tarsia che divenir doveva un gran poeta d'Italia.

Cosenza, 20 luglio 1900.

Nicola Misasi



L'atto di morte del Cimarosa

L'Italia ha in ogni borgata una storia gloriosa: in ogni città una schiera d'uomini insigni. Nè può sembrar dannoso e nè pur vano che l'una e gli altri vengano pubblicamente ricordati. Si può con buone ragioni essere per principio contrarî all'andazzo di eriger statue su tutte le piazze d'Italia, se non ne traggano vantaggio l'arte e profitto la storia. Non ne ritrae vantaggio l'arte, quando si vede sorgere un gramo popolo di statue, le quali sono più tosto uno sfregio che un omaggio ai morti: non ne ha profitto la storia, quando si vogliono immortalate nel marmo o nel bronzo misere gloriole di campanile.

Ma quando si tratti d'uomini che illustrarono veramente la patria, le pubbliche manifestazioni di onore e di riconoscenza sono doverose. Quindi se si vedrà fra poco sorgere in Aversa una statua a Domenico Cimarosa, che Carlo Botta chiamò il cigno d'Italia, nessuno vorrà ripetere i soliti biasimi alla monumentomania. No, questa volta si tratta di gloria vera e la città di Aversa onorando il suo gran figlio, onorerà sè stessa.

Perchè Domenico Cimarosa fu veramente grande. Egli non è una gloria che possa correre mai il pericolo di essere sommersa dal flutto di nuove idee.

Nato nel 1754, ebbe a primo maestro il Sacchini. Entrò poi nel Conservatorio di Loreto, ove si ammaestrò nei principî della scuola del Durante. Fiorente appena della prima giovinezza, a vent'anni, vide le sue opere applaudite nei principali teatri d'Europa. Fu per molto tempo in Germania, poi passò in Russia, chiamatovi da Caterina II.

Nel 1801, morì a Venezia nel palazzo Duodo, un bel palazzo di stile archiacuto, che sorge sul campo di Sant' Angelo, e che allora era albergo all'insegna delle Tre Stelle.

Sepolto nella vicina chiesa di Sant' Angelo, le sue ossa furono disperse, quando nel 1837 la chiesa fu demolita. Nell' Archivio di Stato di Venezia (Provveditori alla Sanità, Necrologio, N. 989) ci fu dato trovare la fede di morte:

Addì 11 genn. 1801.

" Il sig. Domenico Cimarosa q.m Francesco Napolitano maestro di musica d' anni 45 " circa, il quale dopo un decubito di giorni 8, attaccato da colica bilosa finì di vivere questa " mattina all'ora 2 dopo il mezzo giorno e ciò per fede del medico Marco Franco. Si sep- " pellirà dimani all'ore 4 pomeridiane in chiesa nostra con capitolo.

S. Angelo.

Sulla facciata del palazzo Duodo fu murata, non ha guari, una lapide che dice così:

QUI ABITÒ E MORÌ

CIMAROSA.

Questo palazzo sembra destinato alla musica. Fino a poco tempo fa una celebre cantatrice, Barbara Marchisio, dimorò nell' appartamento, che ora è divenuto deposito di pianoforti. Nè certo lo spirito dell'autore del Matrimonio segreto si allieterà udendo gli strimpellamenti dei pianoforti, e gli strilli e le stonature che s' alzano in estate dalla birraria, posta nel pianterreno dello stesso palazzo. Così nella vecchia dimora dei Duodo vivono in pacifica vicinanza Euterpe e Gambrinus.

Domenico Cimarosa, con quella fecondità, che è peculiare impronta del genio, lasciò oltre a molte altre composizioni, oltre a cento melodrammi, fra i quali i più noti: I Sacrificio di Abramo, Gli Orazî e Curiazî, Penelope, Artaserse. Ma più riesciva nel comico, per la mirabile spontaneità della sua arte, facile e florida, frutto diretto del genio, senza mai l' ombra dello sforzo. Con uno slancio ininterrotto di giovinezza creatrice, scrisse: L'Italiana a Londra, L'impresario in angustie, I nemici generosi, e quel capolavoro che è Il matrimonio segreto, il quale non mette rughe e vivrà immortale accanto al Barbiere del Rossini. Esultano la gioia e il piacere nella musica del Cimarosa.

E questa sua opera gioconda era il riflesso della sua persona e della sua anima. Sano e lieto, non ebbe vanità nè orgogli e non sentì invidie. Seppe custodire l'onore contro tutte le sottili lusinghe degli onori, e fu parimente lontano dall' adulare altrui e dal cercar lodi a sè stesso. Si narra che un pittore, credendo fargli piacere, lo mettesse innanzi al Mozart. Il Cimarosa, con una fine e dolce ironia, rispose all' adulatore:

— Che direste voi ad uno che vi mettesse innanzi a Raffaello? —

Venezia, giugno 1900.

P. Molmenti

La musica italiana

L'Italia possiede nella sua musica, in quella musica di cui Domenico Cimarosa fu cospicuo ornamento, un patrimonio d'arte prezioso ed invidiato. Se essa lasciasse disperdere quel patrimonio per prendere a prestito, da altri popoli, altre forme rispondenti ad ideali che non sono i suoi, darebbe prova di spensierata ingratitudine e farebbe violenza alle tradizioni del suo genio.

Certo, in quella sua musica, come in ogni produzione umana, v'ha una parte caduca. È questo un destino a cui non isfuggono le più alte manifestazioni del Genio. L'arte greca, Virgilio, la Divina Commedia, le tragedie di Shakespeare hanno, anch'esse, la loro parte caduca. Il Genio arriva col pensiero al cielo, ma tocca col piede la terra. E la musica italiana, per quanto celeste nelle ispirazioni, ha, nelle forme, qualche particella terrestre che più non si accorda con le condizioni dello spirito moderno.

Dai giorni in cui la musica italiana fioriva, l'anima umana è diventata, se è permessa la parola, assai più complicata. Il predominio della riflessione analitica e la potenza della speculazione scientifica, che hanno trasformata tutta la produzione del nostro spirito, hanno dato anche alle forme con cui l'arte si esprime un affinamento intellettuale. Il sentimento e l'impressione vengono sottoposti, nel crogiuolo del pensiero, ad una specie di analisi chimica. E nasce un'arte complessa, interessante, suggestiva, intollerante di giogo, rispondente a speciali esigenze dell'anima moderna, di quest'anima tormentata dalla coscienza di oscuri problemi, inquieta e smaniosa di adoperare sempre e dovunque lo scalpello dell'indagine. — Si comprende, pertanto, come la semplicità schietta e sorridente della musica italiana, che sgorga dalla genuina impressione, come un chiaro zampillo dal fianco della montagna, possa presentarsi a quell'anima, come un'apparizione di cui ha perduto l'abitudine. Eppure, c'è, nella musica italiana, per fortuna nostra, qualche cosa di essenzialmente verace che la rende immortale. Questo elemento di vita le viene, appunto, dal fatto di essere la pura espressione del sentimento, senza pretesa di sottigliezze razionali.

Infatti, il compito della musica, nelle varie manifestazioni dello spirito umano, è quello di supplire la parola, dove la parola non basta. La parola, strumento del pensiero, è cosa finita, determinata, segue il pensiero, in tutte le sue gradazioni, anzi, non è, in fondo, che il pensiero stesso che si estrinseca e si formola.

Ma, appunto per ciò, è insufficiente ad esprimere quelle espressioni del sentimento che hanno la loro origine nella più intima profondità dell'essere nostro, appartengono ad un

ordine di cose più alto dell'ordine razionale, e son, quindi, insofferenti di quella decomposizione analitica che la parola produce.

Quando la parola vuole esprimere l'inesprimibile, prende la forma del ritmo, del verso, diventa armoniosa e riesce davvero, talvolta, a dare un'impressione più ampia e più profonda di quanto, per sè stessa, potrebbe.

Ma è, pur sempre, uno strumento imperfetto. Il Manzoni, in una delle sue poesie giovanili, parlando di tale insufficienza della parola, diceva che, della espressione

il più divin s'invola
nè può il giogo patir della parola.

Ebbene, è questo più divino che la musica esprime nell'onda dei suoni. Quando la musica, non paga del suo nobile ufficio di dare una voce a ciò che vi ha d'ineffabile nelle aspirazioni umane, pretende di seguire le analisi razionali del pensiero, essa perde della sua dignità, si snatura, ed, usurpando, nel campo dell'intelligenza, la parte che è propria della parola, diventa, anch'essa, uno strumento imperfetto ed inadeguato.

Al compito divino di dare al sentimento un'intensità di espressione a cui la parola umana non reggerebbe, la musica italiana è stata mirabilmente fedele, e, per questo, essa ha preso il suo posto fra le più alte, le più belle manifestazioni dello spirito umano. Per più di un secolo, è stata la voce con cui l'Italia ha detto alle altre nazioni che essa non era ancor morta. Tutto passa e si trasforma quaggiù. Ma non possiamo dimenticare che, per lungo succedersi d'anni, la grazia incantevole di Cimarosa e di Paisiello, il sorriso olimpico del Rossini, l'elegia virgiliana del Bellini, il dramma romantico del Donizzetti, la tragedia shakespeariana del Verdi hanno riempito di sè il mondo, ed hanno fermato, sul capo dell'Italia, un raggio almeno della sua gloria antica.

Ebbene, quali siano, nel futuro, le vicende dei tempi e del pensiero, quei canti dei nostri grandi rimarranno, eredità preziosa, nel cuore e nella memoria degli uomini, e conserveranno il loro sorriso e il loro pianto divino, finchè l'umanità avrà un soffio di vita, e finchè il sole

risplenderà sulle sciagure umane.

Milano, 20 aprile 1900.

Gaetano Negri



Il paese di Cimarosa

Perchè Napoli, che ha tanta bellezza di cielo e tanto sorriso di natura, da inspirare a coloro che vengono di lontano, le idee poetiche più alte, perchè non ha avuto poeti se non pochi e mediocri? E, viceversa, perchè in questo paese, dove tutto sembra deva spingere ad ammirare le bellezze della natura, gli uomini pare che si rinchiudano in sè stessi a ricercare la ragione delle cose? Dove sì scarso è il numero degli artisti, sì grande è stato sempre il numero dei filosofi.

La domanda è stata tante volte fatta e ancora di recente l'amico B. Croce cercava darle conveniente risposta.

Ma vi è un quesito anche più strano: — Perchè questa terra sì povera di poeti e di artisti (non ostante le iperboli accumulate nella tradizione e nella comune credenza) ha dato sempre sì grande numero di musicisti?

Vi è una piccola zona dintorno a Napoli, la zona più ridente della Campania, che fino al principio di questo secolo ha fornito i più grandi musicisti d' Italia.

Da quando Filippo da Caserta, agli albori dell'evo moderno, apriva nuovi orizzonti alla tecnica musicale, fino alla grande musica di Rossini, è stata una serie non interrotta di eccelsi maestri meridionali.

In questa piccola zona sono nati e vissuti — e sono napoletani di nascita o di educazione artistica — Carlo Gesualdo, Alessandro Scarlatti, Nicola Iommelli, Nicola Piccinni, Leonardo Vinci, Gian Battista Pergolesi, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa, che rappresentano la più schietta tradizione musicale italiana e che sono tra le maggiori glorie della musica prerossiniana.

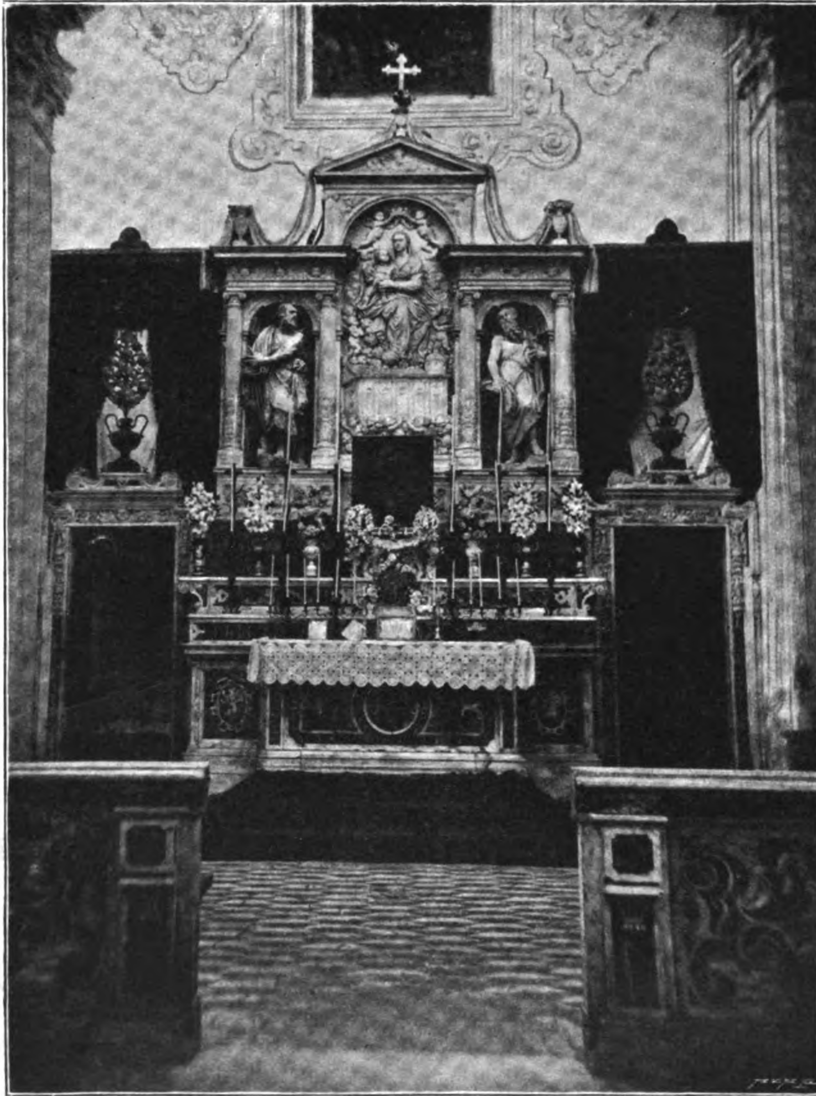
Tranne Carlo Gesualdo, che era nobile signore, quasi tutti i grandi maestri uscivano dal popolo: espressione sincera di una tendenza, piuttosto che frutto di una educazione. Quel Cimarosa che sbalordì la corte di Vienna e che parve riunire nel "Matrimonio segreto„ tutte le virtù musicali dei suoi predecessori, veniva forse più di tutti gli altri dal fondo del popolo.

Nè, nel secolo nostro, la grande tradizione musicale si è spenta: benchè le glorie maggiori non siano più da noi, sì come furono nel secolo decimottavo.

Perchè mai questa terra che ha dato filosofi e matematici in gran numero ha dato anche musicisti della sovrana grandezza di Cimarosa e di Pergolesi? La musica ha forse qualche cosa di comune con le speculazioni del pensiero? Vi è nella sua immaterialità qualche cosa che la fa avvicinare ad esse?

Napoli, 26 settembre 1900.

Francesco S. Nitti



Aversa — Altare maggiore e tribuna della Chiesa della Maddalena. Scultura in marmo statuario del 1500. Opera di Giovanni da Nola.

(Da fotografia del signor M. Ordioni).

In occasione di questo ricordo che si fa del Cimarosa, molti scriveranno de' suoi meriti e delle sue opere. Chi dirà che egli fu l'anello di congiunzione tra l'antica e moderna musica; chi menzionerà i suoi salmi, i mottetti, gli oratori; chi la sua opera buffa, che dette novella intonazione alla musica di questo genere. Chi narrerà di lui, come genio precoce nell'infanzia, artista esemplare nella giovinezza e musicista eccellente nell'età matura. Chi dei suoi trionfi in Russia, in Austria ed altrove.

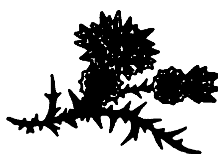
Lascio a quei valenti, che ne diranno, la discussione e la investigazione circa all'aver egli scritto anche l'Inno Borbonico dopo quello Repubblicano; come pure la ricerca se Cimmarosa, come nella fede di battesimo, o Cimarosa, come egli firmava, fosse il suo vero cognome; e se avesse avuto a patire, come altri Signori e Dame che rifulsero per sapere e per elevati principii, nell'epoca disastrosa del 1799.

Io, ricordando l'artista geniale, l'insigne caposcuola ed il cittadino cortese e buono, non fo che rivolgere plauso a coloro che ne rievocano la memoria; giacchè è opera virtuosa e patriottica porre dinanzi agli occhi dei cittadini le figure storiche di quei grandi, che, in qualunque campo, illustrarono la patria, e nei quali volle l'Eterno, giusta il Manzoni,

" Del creator suo spirito
" Più vasta orma stampar! „

Napoli, 11 gennaio 1901.

Carlo Padiglione



Nicola d'Arienzo

Il Melodramma dalle origini a tutto il Secolo XVIII

Ippolito Valetta

L'Opera Nazionale da Cimarosa a Rossini

Giovanni Tebaldini

Da Rossini a Verdi

Questi tre articoli non si pubblicano secondo l'ordine alfabetico, formando tutt'insieme la storia di quasi due secoli della musica in Italia; e si stampano a questo punto, lettera P, perchè del primo aveva assunto l'incarico il Comm. Rocco Pagliara, bibliotecario del nostro R. Conservatorio di musica; ma questi, impedito dalle molteplici sue occupazioni, pregò di sostituirlo il Prof. Nicola d'Arienzo, che molto cortesemente accettò, e scrisse in pochissimi giorni il suo lavoro.

Il Melodramma

dalle origini a tutto il secolo XVIII.

La musica vocale nasce spontanea nelle lodi e nelle ammirazioni, nelle querimonie e nel dolore; essa è una espressione innata nell'uomo, il quale recita, per dir così, nel discorrere e nel narrare, e si eleva alla cantilena, vinto dagli affetti.

Il linguaggio di una madre amorosa, quello di un tenero amante hanno non poche relazioni con la musica. Non è qui il luogo di ricercare le origini della melodia, ma di stabilire, invece, il momento psicologico della sua piena affermazione, quale forma artistica vivente, affermazione piena che si ha nell'opera in musica, nel melodramma.

Il melodramma è un prodotto della nostra terra; è il " bel difetto di un' artistica allucinazione. „ Si ricorda che la musica italiana o tedesca che sia, amerà cantare, e quantunque l'organo proteiforme dell'orecchio possa perfezionarsi in mille guise non prevedibili, la musica sarà mai sempre un " Lirismo-psichico, apparrà un anelito, un sospiro più intimo della umanità sofferente, di una poesia che è per morire.

Nel XV e nel XVI secolo, l' arte musicale non ha nazionalità: Italiani, Fiamminghi, Francesi, Tedeschi e Spagnuoli, sembrano nati da una medesima madre. Ciascuno artista segna nel suo stile un grado di perfezione maggiore o minore, ma sarebbe malagevole far differenza tra una scuola e l'altra. La musica dei musicisti fu tutta tecnica, tutta a base di contrappunto, salvo eccezioni, il cuore vi ebbe pochissima parte.

Al contrario, la monodia, il canto a voce sola, fu coltivato dagl' istrioni, dai trovatori, dai giullari e cantambanchi. Tutti, nelle pubbliche piazze, nelle Corti, cantarono amorosi lamenti e serventesi, canzonette volgari e scherzi con argomenti vani e puerili. Da pochi anni la critica studia le cantilene trovadoriche, i teorici del tempo antico ignorano la monodia, o la sdegnano, come elemento non artistico. Il Doni, nel parlare della monodia, dice: " si ridusse ad una volgare cantilena, che quasi senz' arte o grazia veniva cantata dalle persone volgari, quasi sempre dai ciechi. Vi fu un momento che l' arte monodica parve assumesse una particolare caratteristica, per opera dei Cantori a liuto, italiani; per i Trovatori, provenzali o francesi, e per i Minnesinger, tedeschi. Gli stranieri furono a preferenza poeti; i nostri, invece, cantori e compositori nel significato moderno della parola, perchè presceglievano il testo poetico per darvi il suono. È noto a tutti gli storici che Casella musicò i bellissimi versi danteschi: " Amor che nella mente mi ragiona. „ Ma pur troppo la invadente arte fiamminga, fredda e contrappuntistica, arrestò lo sviluppo della monodia, dell'arte, dell'espressione. E dell' arte

sì mondana e sì profana, modesta e spregiata dei trovatori, con squisito sentimento artistico, l'Italia s'impossessa alla metà del secolo XVI, facendola assorgere ad una nuova e rigogliosa vita. Come nella madre Grecia ai canti impersonali Orfici e Bacchici, alle cantilene dei vaganti rapsodi, alle rappresentazioni popolari succede la tragedia; così, in Italia, alle trovadoriche canzonette, all' aggomitolato contrappunto ed alle non meno popolari feste, nasce l' opera in musica. Con Palestrina l'Italia si mette a capo dell' arte musicale sacra, l'illustre maestro romano nobilita il contrappunto nel contenuto e nella forma, e con modi sconosciuti ai vecchi maestri fiamminghi, in Firenze per la dotta Camerata, nascono le nuove forme monodiche, personalità di espressione, l'arte universale ed umana, la melodrammatica. Umili furono le origini del melodramma, ma il buon seme, nato dal sentimento di popolo, caduto in fecondo terreno, segnerà, nella storia del pensiero, splendidi esempii di coscienza d'arte, di lirica e di tecnica.

* * *

Il melodramma moderno nacque in Firenze, ma non si deve credere che la musica in teatro fosse una novità prima del secolo XVI. Presso tutti i popoli, la musica fu sempre congiunta a qualunque segnalato avvenimento principesco, a qualunque spettacolo popolare e teatrale; intermezzi musicali, madrigali, canzonette, danze, inni e laudi furono interposti nelle commedie, nelle tragedie, nei drammi pastorali e religiosi. Specie il dramma pastorale, questo contribuì non poco all' ordito della nuova arte scenica.

Gli Estensi, nella loro Corte di Ferrara, furono tra i primi signori d' Italia ad allestire con magnificenza e pompa gli spettacoli teatrali, dando alla musica non poca parte, chiedendo ai più valenti artisti la loro cooperazione; celebre è M. Sebastiano Clarignano da Montefalco, chiamato dai contemporanei il Roscio italiano. Il maestro Alfonso della Viola, direttore della Cappella ducale di Ferrara, scrisse madrigali ed intermezzi per l'Orbecche, tragedia di G. B. Cintio Giraldi, 1541; per la favola Pastorale di Agostino Beccari: il Sagrifizio, 1555; per l'Aretusa di Alberto Lollio, 1563; e per lo Sfortunato di Agostino Argenti, 1567. Dall' aspetto lirico nell' Orbecche mi fo a notare il lamento della nutrice: " Oimè, Reina, Oimè: „ nel Sagrifizio, nell'Atto III, Scena III, un canto del Sacerdote del quale trascrivo il primo verso: " Tu, che hai le corna risguardanti al cielo „ seguito da un ritornello del Coro: " O Pan Liceo, o Pan Liceo „ alla Favola de' Satiri " Egle „ del Giraldi, scrisse la parte musicale M. Aless. Sebas. del Cornetto. L' argomento ricorda le rappresentazioni ditirambiche dell' antica Grecia. L' azione è più varia e non pochi personaggi agiscono, fra i quali il vecchio Sileno, balio e pedante di Bacco. Egli è il tipo comico in tutti gli argomenti arcadici; pronto sempre a dire buffonerie, ed a riceverne di tutte le sorta. Altri due compositori del genere sono: Erasmo Marotta, che scrisse gl' intermezzi in forma di madrigali per l' Aminta del Tasso, 1573; Luzzasco Luzzaschi, compositore della musica del ballo, con accompagnamento di canto del " Giuoco della cieca „ nel Pastor fido, del

Guarini. Un' azione teatrale, in cui la musica aveva il primo posto, fu l' antica Ballata. La storia ricorda a preferenza due balli: il Bell' umore e l' Innamorato con cori a 4 e a 5 parti, stile madrigalesco, del maestro G. Gastaldi da Caravaggio, artista molto popolare per il suo vivace ingegno.

Da questi primi vagiti all' opera in musica ci corre, e non poco. Per quel tanto da me conosciuto, salvo accenni monodici, canzonette e ritmi danzanti, la parte artistica, per dir così, era rappresentata dal Coro, quasi sempre a 5 parti reali. Il maestro, nel comporlo, studiava principalmente di mostrarsi buon contrappuntista, e non altro. Per valutare tutta la bontà del nuovo indirizzo dato all' arte dei maestri in Firenze, basterebbe ricordare l' Anfiparnaso (intorno al Parnaso), del poeta e maestro Orazio Vecchi, canonico della Cappella di Modena, 1594. L' autore chiama il suo lavoro: Commedia Armonica, perchè tutta la parola scenica era cantata: a sostegno delle voci adoperò pochi strumenti musicali. L' indirizzo artistico prescelto dal Vecchi, con poco giudizio e niuna verità scenica, fu quello di adattare ad un' azione teatrale la polifonia madrigalesca, allora molto in voga. Così, tutte le scene di questo lavoro senza eccezioni, monologhi e dialoghi, domande e risposte, diverbii e cori, sono musicati a 5 parti reali; in breve, è un concerto di voci che canta la parte di ciascun personaggio, dalla prima all' ultima parola. È facile dedurre che non v' è azione nei personaggi, nè alcun rapporto di espressione tra il carattere del personaggio e la voce, perchè qualunque esso sia, è sempre rappresentato dal Coro.

Eppure la idea più semplice era quella di ricercare una forma monodica, non canzonettesca, atta a rendere i diversi affetti umani da servire per i monologhi, per i racconti e pel dialogo. Ma pur troppo a raggiungerla si ebbe a lottare, ed a studiare non poco. Tuttavia, i musicisti di professione non si davano alcun pensiero della parola, perchè era del tutto indifferente per essi, compiuta la composizione in quanto a musica, scegliere più un testo che un altro.

*
* *

L' ideale, al quale aspirano i compositori di musica drammatica, è l' intimo accordo della poesia con la melodia, il quale costituisce l' essenza e la finalità della musica vocale. Sposare esteticamente la cadenza alla rima, il ritmo al metro ed il segno determinativo della parola articolata alla smagliante ed efficace armonia del suono fu il sogno vagheggiato da tutti i compositori dalla metà del sedicesimo secolo ad oggi, da Giulio Caccini e Jacopo Peri, a Ricc. Wagner e Giuseppe Verdi.

Dopo la caduta dell' impero d' Oriente, per la emigrazione in Italia di molti maestri di scienze e di arti, si ebbe il Rinascimento, il quale svelò al mondo cristiano tutto il retaggio artistico e scientifico dell' antichità greca e romana. Un indicibile amore dell'antico produsse un gran lavorio di ricerche per evocare a nuova vita cose e libri, che parevano sepolti nella notte del tempo. Verso la metà del secolo XVI, questo amore verso l' antico contribuì

non poco al progresso dell'arte musicale. La sentenza di Platone: " Il primo posto alla parola, il secondo al ritmo ed il terzo al suono „ guadagnò di tanto gli animi di molti eletti ingegni, che in Firenze, l'Atene d'Italia, sorse una nuova èra per la scienza dei suoni, nacque il dramma lirico moderno. I sostenitori della parola e della espressione vollero bandire tutti gli artifizî del contrappunto della scuola fiamminga, la moltiplicità delle parti, e sostituirvi, invece, la monodia, il canto a voce sola accompagnato dagli strumenti e ritornare, così, all'arte di Ferpandro, di Saffo e d'Anacreonte.

L'epoca approssimativa de' primi saggi della monodia può fissarsi verso il 1575. Nella casa di Giov. Bardi, Conte di Vernio, Giulio Caccini, detto il romano, dalla città nativa, pel primo fece udire una regolare monodia, accompagnandosi egli stesso col chitarrone, una varietà della tiorba, messa in voga in quel tempo. Il Bardi stesso, letterato, musicista e drammaturgo, verso il 1580, riuniva negli orti del Rucellai, l'artistica Camerata composta da Vincen. Galilei, versato tanto nella teorica quanto nella pratica musicale; da Girolamo Mei, l'avversario dello Zarlino; dal poeta Ottavio Rinuccini, l'ardente innamorato di Maria dei Medici; dal bravo compositore Jacopo Corsi, Marchese di Cajaso; dal nobile Pietro Strozzi " studiosissimo della vera musica „ dal maestro di canto e gravicembalo Cristofaro Malvezzi, lucchese; a compimento di sì artistico circolo entrarono tre insigni musicisti tutti adoperati al servizio della Corte di Toscana: Emilio del Cavalieri, Jacopo Corsi ed il cennato Caccini. Sarà ammirevole vedere quanto potè l'operosità della Camerata fiorentina, come quegli artisti seppero individuarsi per formare una sola volontà, nutrire un sol pensiero, quello di creare l'opera in musica.

Per gli sponsali di Ferdinando I con la veneta Bianca Cappello, Pietro Strozzi scrisse un intermezzo musicale, ed il Caccini vi rappresentò il personaggio della Notte, 1579. Vincenzo Galilei si prova a comporre una monodia sul canto XXXIII dell'Inferno: " La bocca sollevò dal fiero pasto „ e da lui stesso fu cantata, con accompagnamento di viole, in casa Bardi, nel 1580. Il Caccini, come si legge nella lettera al conte Bardi, è tutto dedito a comporre i suoi celebri madrigali a voce sola, che più tardi furono pubblicati nelle Nuove Musiche, nel 1601. In occasione ancora di principesche nozze, nel 1585, quelle di Virginia dei Medici con Cesare d'Este, il Bardi mise su una commedia in cinque atti: l'amico fido, e fu recitata su di un teatro costruito appositamente da Bart. Buontalenti nella fabbrica dei Magistrati. Gl'intermezzi musicali furono composti, il primo, il secondo ed il quinto dal maestro Aless. Strigio; il terzo ed il quarto da Cristof. Malvezzi; il sesto, una pastorale, dal Bardi. A siffatte feste teatrali prendeva parte tutta la nobiltà fiorentina, cantori e maestri di professione. Lo spettacolo veniva allestito con gran pompa e ricchezza di scenografia, specie, quando la favola era di argomento allegorico, o mitologico. Personaggi preferiti sono: La Notte, il Sonno, l'Oblio e Amore accompagnato dal Giuoco, dal Riso, dal Ballo dal Contento. Lo spettacolo danzante presenta strani quadri coreografici. Ricorderò, per dare un esempio dei più singolari, La Giostra dei venti. Lo scenario nota: nell'aprirsi un monte, escono 32 venti a cavallo, 128 venticelli a piedi: Zeffiro fu rappresentato dal serenissimo

Principe; quarto di Ponente, verso Maestro, da Filippo Strozzi; lo Scirocco dal Marchese Malatesta e il Settentrione dal cav. Fab. Collareto. Gli strumenti musicali, quando non erano nascosti dietro la scena, il più delle volte, avevano la forma degli oggetti appartenenti ai diversi personaggi; così uncini, trappole, serpenti, zappe, otri, erano realmente degli strumenti musicali, la loro scelta, in rapporto al carattere dell'azione scenica. Si cercava raggiungere la verità nell'arte con mezzi materiali, gonfiezza esteriore, più che studiare la parte umana ed affettiva. Questo concetto non poteva appagare i maestri della Camerata. I parlari sul nuovo indirizzo da darsi alla musica da teatro erano frequenti; avremo una prova della premura, che si aveva, di mandare a termine la vagheggiata riforma, lasciando la parola al Caccini.

Ecco uno dei luoghi della sua prefazione messa a capo delle Nuove Musiche: " Posso dire d'avere appreso più dai loro dotti ragionamenti, che in più di trent'anni non ho " fatto nel contrappunto, imperocchè questi eruditi gentiluomini mi hanno sempre confortato, " a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendere le parole, guasta " il concetto del verso, ora allungando, ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al " contrappunto..... Laonde, dato principio a questi canti per una voce sola, parendo a me " che avessero più forza per dilettare, essi furono accolti con benevoli applausi, e mi si " incoraggiò a perseverare nella medesima via. „ È degno di nota un aneddoto raccontato dal Bonini per conoscere con quanto favore popolare fosse accolto il nuovo stile. Il 30 Aprile 1589, nel solenne ingresso a Firenze di Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I il Caccini fece udire, mentre passava il corteggio principesco, un canto a voce sola, che aveva principio con queste parole: " O benedetto giorno „ ed il diletto fu tale, che da quell'ora, i fiorentini diedero al Caccini il nomignolo di Benedetto giorno.

Per questo fausto avvenimento, gli amatori e gli artisti della dotta Camerata, dopo le continue ricerche fatte della musica-recitativo nel loro ristretto circolo, stabilirono di far conoscere al pubblico il nuovo stile. Il Rinuccini scrisse uno spettacolo teatrale, composto di cinque intermezzi, e perchè svariato e piacevole, fu detto: Grande Commedia.

La musica in gran parte fu composta da Emilio del Cavaliere, e se altri concorse a dare il suo tributo artistico, quello del cennato maestro s'ebbe il maggiore successo. Mi è dato correggere una inesattezza storica. Molti critici credono che il Bardi fosse autore della Scena teatrale: Il combattimento di Apollo col serpente. Ma non è così. Nella Descrizione del regale apparato fatto in Firenze per le nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana e di Maria Cristina di Lorena, per Sebastiano Rossi, 1589, si apprende che il Bardi fu invitato a comporre, per la circostanza, una commedia, ricordando la bella prova fatta precedentemente per le nozze di don Cesare d'Este con Virginia dei Medici. In un esemplare a stampa, che si conserva nella Biblioteca Imperiale di Vienna, Venez. 1591, nella testata si leggono gl'Intermedii che l'accompagnarono: il terzo è: Il combattimento di Apollo del Rinuccini, musicato da Luca Marenzio di Brescia. La composizione è divisa in tre parti: la prima e la terza a dodici voci, la seconda è a quattro

voci. Luca Marenzio tenne fermo al vecchio stile madrigalesco, ma non dovette molto essere gradito dagli uditori, perchè, nel sesto intermedio, l'ultimo, una canzone a voce sola col ballo, versi del Rinuccini e musica di E. del Cavalieri, " ebbe un gran successo, e fu sì piacevole che non se ne sarebbe giammai voluto veder la fine „

Trascrivo i primi versi:

Lassù nel bel sereno,
Ove invece di fior, son lumi e stelle
Che mai non vengon meno,
Al caldo, al gel sempre lucenti e belle,

La musica del quarto intermedio è del Caccini.

Il romano E. del Cavalieri è fra i primi, quale fortunato ed instancabile ricercatore della nuova nota musicale adatta all'azione teatrale. Egli s'ebbe la marchesa Laura Guidiccioni Lucchesini qual sua brava compagna nell' artistico arringo. La nobile dama scrisse molte azioni teatrali, e tutte musicate da Emilio del Cavalieri. Fra le altre furono rappresentate nel 1590, innanzi a Ferdinando I, la Disperazione di Sileno ed il Satiro, nel 1595 il Giuoco della cieca. Le tre indicate Pastorali vengono lodate non poco dagli scrittori contemporanei, per aver rinnovato " quello stile, col quale, gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. „ Si legge ancora nella stampa del melodramma sacro, dello stesso maestro: L'Anima ed il Corpo, nella Dedica al Card. Aldobrandini, e nelle avvertenze: Ai lettori, che quelle rappresentazioni in Firenze " furono accolte con molta ammirazione, e meritamente, non essendo stato da quel tempo indietro, mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito „ e che il Satiro fu recitato anche un' altra volta, e, la Disperazione di Sileno, reiteratamente. In questo ultimo lavoro cantò una diva del tempo, Vittoria Archilei " la cui eccellenza nella musica a tutti è notissima, mosse meravigliosamente a lagrime, in quel mentre che la persona di Sileno moveva a riso. " Il maestro romano, col melodramma sacro L'Anima ed il Corpo, scrive un lavoro nel genere serio ed osservato. Fu rappresentato nell'Oratorio della Vallicella in Roma, nel Febbraio, ricorrendo il giubileo del 1600 „ con tanto concorso, applauso e manifesta prova, quanto quello stile sia atto a muover'anco a divozione. „ Prima di far parola del lavoro, debbo correggere un errore ripetuto da tutti gli storici. Asseriscono essi che E. del Cavalieri, perchè colpito da morte, non potette assistere alla rappresentazione della sua opera sacra. Trascrivo un luogo della: Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra, di Michelangelo Buonarroti, Firenze, appresso Mariscotti — M. D. C. " Mentre tutti erano a mensa, vi fu nella sala un allegorico spettacolo. Apparve in una grotta Giunone su di un carro tirato da due pavoni; di poi Pallade. Seguì un dialogo tra Giunone e Pallade, avvicinandosi alla regal mensa e quindi una cantata. „ I versi erano del Cav. Battista Guarino, messi in

musica ottimamente dal signor Emilio del Cavalieri, amendue cortigiani di Sua Altezza. La cantata, qui accennata, precede il giorno delle nozze, il 6 ottobre 1600, e pur pensando che la composizione di E. del Cavalieri fosse una delle prime, resta mai sempre che E. del Cavalieri non poteva morire in febbraio, se scriveva, una cantata per lo meno, in settembre, pel fausto avvenimento.

Circa il suo modo di comporre, richiamandomi a quello delle Pastorali, essendo andata, probabilmente, smarrita la musica, niun giudizio posso dare; ma se prestiamo fede al Doni, v'è quasi a credere, che avesse una certa analogia con la moderna opera comica. Il citato autore afferma che " le melodie del Cavaliere non erano che delle ariette piene di una quantità di piccoli artificî, come ripetizioni, (lo stesso suono ripetuto celeremente), echi ed altre cose simili. „ Una sola arietta, appartenente allo stile della Pastorale, mi è stato dato conoscere: Io piango, Filli " accompagnata da due flauti. La melodia è ritmata, ma salmodica, e per la verità, non trovo i piccoli artificî notati dal Doni. Lo stile della Rappresentazione di Anima e di Corpo, per recitar cantando, viene indicato dallo stesso autore.

Il recitar cantando, fa dedurre, come in fatti è, che l'opera è tutta una recitazione intuonata, chiusa fra continue e uniformi cadenze che seguono il periodo grammaticale, ornata, qua e là di espressivi incisi melodici, uno dei quali sulle parole: " Sì, che ciascuno intenda „ che tuttora vive nella musica moderna. I segni di abbreviazione per il Groppolo, Trillo, Monachina e Zimbalo posti dall'autore sul canto recitato, mostrano che veramente prediligeva i piccoli artificî non sempre estetici nè opportuni. Per consenso dello stesso Doni e di tutti gli scrittori del tempo, ha l'indiscutibile merito di essere stato il primo a far la prova del nuovo stile in un'azione teatrale, ed il primo a musicare un dramma religioso, l'Anima ed il Corpo. In esso leggesi il dialogo, in forma di recitativo. Da quel momento, la musica sacra si modella, e segue l'indirizzo della musica profana.

Jacopo Peri, il più giovine della Camerata, entra ultimo nell'agone artistico, ma ne resta il primo, per aver dato al recitar-cantando un'elevazione più drammatica.

***

A' novatori dava molto pensiero il modo di porre in musica la parte narrativa ed il dialogo, perchè ritenevano che la monodia non vi fosse del tutto adatta. Questo dubbio si avvalorava per le tante censure scagliate contro da' detrattori del nuovo genere vocale. Queste censure partivano principalmente da' compositori di professione, amanti dell'arte musicale medioevale. Essi consideravano l'arte musicale come un giuoco di parti, un artifizio matematico, e non come voce dell'anima, come linguaggio degli affetti.

Si domandavano, specie i letterati: " Ma non è cosa degna di beffe il vedere dialogare in musica due personaggi, piangere, gioire con un disegno musicale? „ Conchiudevano che il canto rendeva inverosimile la parola drammatica, e che si poteva adattare, di preferenza,

al coro, perchè impersonale. Dimenticavano codesti censori che il vero è solo nella nuda natura, e l'arte è simile, ma non lo stesso del vero; dimenticavano che l'arte è una finzione ed intanto è arte, perchè sostenuta dalla verità morale. Se si dovessero proseguire rigorosamente le idee de' fautori del verismo, non dovremmo accettare nè l'arte statuaria, la quale fa gli uomini di un colore, nè la poetica, che fa bestemmiare i dannati e pregare i beati in terza rima, e presenta quel primo Adamo, senza istruzione obbligatoria, un filosofo dei giorni nostri. Si ebbero da un canto i contrappuntisti nei brevi ed aridi confini di un'arte scolastica, ed i melodisti, o monodisti dall'altro, che facevano capo esclusivamente della parola musicata, e chiamavano braccherie, come le diceva Pietro della Valle, le artificiose combinazioni polifoniche, in cui la parola era offuscata e dilaniata. La lotta si rese aspra tanto, che il Caccini, in una lettera al Bardi, lo chiama in sua difesa "per i pericoli che sogliono soprastare alle cose non più usate,„ e aggiunge: "Ella (il Bardi) potrà sempre far fede non essere state discare le cose mie. „ Diceva il vero. Le sue Nuove Musiche divennero popolari nelle Corti dei principi Italiani, ed in quelle di Spagna e di Francia, e d'altre parti d'Europa.

***

Papa Clemente VIII, verso il 1592, nominò qual suo maestro di Camera il Conte Bardi. La casa di Jacopo Corsi divenne il ritrovo della dotta Camerata, la quale prescelse a suo poeta Ottavio Rinuccini. Questi giudicò, ed a ragione, che il compositore teatrale deve avere due principali intenti: quello di studiare a modo le passioni umane, per così metterle in relazione col suono; e l'altro, che, innanzi tutto, sia compresa la parola. A provare quanto fosse valente nel nuovo stile, il Rinuccini, nel 1594, scrisse il dramma pastorale Dafne. Il Corsi ed il Caccini ne musicarono delle scene ma senza portare a termine il lavoro. Il giovane Jacopo Peri, nel 1597, nel musicarlo tutto, fece uso di una specie di declamazione sostenuta e determinata dalla nota musicale. L'accompagnamento era affidato ad un gravicembalo, ad una chitarra, ad una lira e ad un liuto grosso. La Dafne venne per tre anni continui eseguita nel carnevale, con gran diletto degli spettatori, ed il Peri rappresentò il personaggio di Apollo.

La musica della Dafne è andata perduta. Solo a noi resta osservare la condotta della parola scenica, e parmi necessario perchè è il più antico esempio del genere. Gl'Interlocutori sono: Ovidio (Prologo); Venere; Amore; Apollo; Dafne; Nunzio; Coro di Ninfe e di Pastori. La divisione degli Atti, come per l'antico teatro greco e latino, appare dal Coro che vi dà termine. Il primo Atto è il noto argomento del Combattimento di Apollo, ed il Rinuccini abbandona lo stile madrigalesco usato precedentemente per lo stesso soggetto, e presceglie una forma più drammatica. Dopo il Prologo, si apre la scena con un Coro dialogato tra Ninfe e Pastori, che si uniscono in una sola melodia, alla quale non manca

il consueto effetto dell' Eco. Segue il combattimento di Apollo; questi, ucciso il serpente, lo annunzia con una monodia:

Pur giacque estinto alfine
In su 'l terren sanguigno,
Dall' invitto arco mio l' angue maligno.

Si chiude l' azione con un Inno all' Almo Dio. Delle scene, o atti, che succedono, l'uno è un dialogo tra Apollo, Venere e Amore; l' altro tra Apollo e Dafne, nell' ultimo, il Nunzio narra al Coro come Dafne si è tramutata in lauro, per liberarsi dalle braccia di Apollo. Questi la rimpiange, ma il Coro augura pace alla pianta novella, che dovrà dirsi lieta nel coronare: Cigni, Regi e Dei celesti. La favola teatrale manca di unità, sebbene il verso abbia numero ed armonia, e le scene sono unite meccanicamente dal personaggio Apollo. Parmi veder rivivere l' antico Ditirambo, al quale, Tespi, prima degli altri, diede un po' di forma drammatica.

*
* *

Compiaciuti gli autori da sì lusinghiero risultato del loro lavoro, il Rinuccini, con maggior lena, si occupò a comporre una nuova azione teatrale. Verso il 1600, scrisse la notissima tragedia Euridice, la quale, nel medesimo anno, fu musicata dal Peri e dal Caccini. Le avventure miserande di Euridice ed Orfeo, servirono di argomento a molte opere teatrali, ed esse sono degne di lieta ricordanza, perchè sempre hanno segnato un progresso nell'arte melodrammatica. Il lavoro fu eseguito nel palazzo Pitti, all' indomani, il 6 ottobre del 1600, degli sponsali di Maria dei Medici con Errico IV di Francia alla presenza della Corte Toscana e dell' inviato di Francia, il Duca di Bellegarde. Il Peri, che aveva eseguita la parte di Apollo, nella sua precedente opera Dafne, nell' Euridice fu incensurabile Orfeo. Il Bonini, nella Diphtérographie del De la Fage, dice: " giunto al gran monologo, che apre la scena dell' Inferno: Funeste piagge, l'espressione patetica del suo canto strappò le lagrime agli spettatori. „ Molti credono che la Euridice eseguita per quel fausto avvenimento, fosse quella tutta musicata dal Peri. Ma non è così. Il Peri nella Prefazione al suo lavoro fa conoscere che la stessa sera che fu eseguita per la prima volta la sua opera, si udirono delle arie e dei cori del Caccini " e questo, perchè dovevano essere cantate da persone dipendenti da lui (il Caccini), le quali arie si leggono nella sua composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a Sua Maestà Cristianissima. „

Nel leggere le due partizioni dell' Euridice, l'una del Peri, e l' altra del Caccini, si resta non poco meravigliati per la semplicità, e quasi direi, per la povertà dei mezzi adoperati dagli autori nel comporre le loro musiche. Niente, apparentemente, che possa ricordare un' opera moderna. Eppure, penetrando bene a dentro in quella semplicità di note, un accurato esame vi condurrà a valutare che gli autori hanno sempre cercato di mettere il suono

in relazione col carattere del personaggio. La polifonia vocale è rappresentata dal Coro; ma generalmente, in quanto a musica, è poco sviluppato, sebbene abbia non poca importanza, rispetto all'azione scenica: esso interroga, risponde, narra e descrive. Fatta eccezione di questi brevi concertati vocali, e dell'accenno di un duettino, che leggesi nell'opera del Caccini, e di un terzettino in quella del Peri, tutta l'azione musicata è condotta col nuovo stile, è un dialogo cantato in recitativo.

Se appare qua e là un disegno melodico, non si distacca dal recitativo, ma spesso si muove incerto fra le due forme, cosa che noi moderni diremmo: Melopea. Ma fra tanta imperizia, giustificabile nel primo balbettare di un'arte, si trovano alcuni portamenti melodici, certe intenzioni così vive e belle, che tuttora hanno valore, e sono anche per noi di norma nel comporre il recitativo drammatico. Fra tanto recitativo, un solo disegno vocale merita di preferenza il nome di Aria, ed è il canto di Orfeo: " Gioite al canto mio „ del Peri, e va ricordato come una delle invenzioni melodiche di questo primo periodo musicale. Dopo circa tre secoli, mirabile a dirsi, è ancora piacente. Un altro canto ritmato, meno bello, è del pastore Tirsi, dello stesso Peri, accompagnato a tre parti dal triflauto. Questo è il solo pezzo, nel quale l'autore scrive per esteso l'accompagnamento; il resto della composizione, come l'Anima ed il Corpo di E. del Cavaliere e la Euridice del Caccini, è sostenuto da un Basso numerato; l'accompagnamento era sviluppato e suonato da quattro strumenti dietro la scena: il Corsi toccava il gravicembalo; Garcia Montalvo pizzicava il chitarrone; G. B. del Violino la lira grande e Giovanni Lapi un liuto grosso. L'armonia può dirsi nei suoi primordi: essa è un insieme di ardimenti e di timidezze, di piacevoli combinazioni foniche, e di tentativi non riusciti e sgradevoli.

Quali intendimenti guidarono i primi maestri del melodramma a comporre il nuovo stile? Pensarono di far rivivere l'arte dei Greci e dei Latini, perchè non pochi letterati affermavano che quegli antichi cantassero sulle scene le tragedie intere. I ricercatori del nuovo stile monodico presero a modello la parola articolata, studiarono, principalmente, il rapporto che aveva col canto. Il Peri nella prefazione dell'Euridice, pone l'argomento nei suoi giusti termini: " . . . . . conobbi parimenti nel nostro parlare alcune voci intuonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella, passarvi per altre molte, che non s'intuonano finchè si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza, ed avuto riguardo a quei modi, ed a quegli accenti, che nel dolerci, nel rallegrarci, in simiglianti casi ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli. „ Basterebbe cambiare la dizione al suo discorso, aggiungervi dei fatti, associarli a qualche esperimento, per ispiegare razionalmente l'arte musicale. Egli, in effetto, dice: " L'uomo, vinto dalle passioni, eleva il linguaggio articolato ad intuonazione musicale, così, come vibrano le corde della lirica delle passioni, forma il tuono emozionale: la stessa parola articolata in certi casi, dà l'intervallo melodico, tonalità della parola. Tutto ciò è rigorosamente vero; restringendomi all'ultima osservazione, dico che recenti studi hanno dimostrato, che, quando l'uomo interroga, raggiunge la quarta; se ripete la interrogazione, tocca la quinta, invece, nell'affermare, cade sulla prima. Intuiti

da' maestri della Camerata, questi due fattori fisiologici, li applicarono nelle loro composizioni. Svolgendo le partiture dell'epoca, appare evidente che la cadenza, il muoversi del Basso, è usata quando si compie un periodo grammaticale, e che il personaggio se interroga, o pure ha l'animo sospeso per inaspettato avvenimento, la cantilena si ferma sulla quinta. Questa teoria sarà di sostegno ad ogni rivolgimento artistico, sarà ripetuta poi dal Gluck e dal Wagner, a' giorni nostri, questi per di più, col riportarsi all' arte iniziale fiorentina, quella di recitar-cantando. L'anonimo autore del libro: Traité du Melodrame, Paris, 1772, osserva che la scoverta del recitativo fu il trionfo della musica drammatica. L'azione scenica, non da canzoni e madrigali viene costituita, ma principalmente dal canto in recitativo. Questo individualizza la emissione vocale, e diviene agente; invece, il canto misurato, l'aria, una posa dello spirito su di un determinato oggetto, è lirica e non azione.

Il Peri, chiamato dal citato anonimo: un des primiers philosophes de son siécle, nella storia del melodramma, occupa una splendida pagina: fu il primo che, con felice risultato, trovò una forma di canto, monodia drammatica, che stesse in rapporto con l'accento affettivo del verso. G. B. Doni, dopo circa quarant'anni dalla prima rappresentazione dell'Euridice, nel suo trattato della musica scenica, traeva da quell'opera la maggior parte degli esempî.

Componimenti teatrali del Peri, posteriori all'Euridice, ho rinvenuti nella Flora di Marco da Gagliano, 1628. Nella prefazione, lo stampatore Zenobio Pignoni, fiorentino, fa sapere a chi legge, che in quest'azione teatrale, la parte di Clori fu scritta da Jacopo Peri, ed è distinta, nella partitura, dalle iniziali J. P. Ciò è ignorato da tutti gli storici dell'arte. Per dire il vero, se in queste musiche non vi fossero alcune caratteristiche proprie del comporre in recitativo del Peri, tanto esse ricordano lo stile ornato e fiorito del Caccini, sarei tentato a dubitare che fossero sue.

Se il Peri è il maestro dello stile in recitativo, il Caccini è il trovatore delle mosse tipiche della melodia moderna. Le sue Nuove Musiche contengono madrigali ed arie ad una voce. La melodia libera, infinita, o melodica, che è argomento di tante discussioni ai giorni nostri, presenta il tipo ben fermato nei madrigali del Caccini, specie in: "Amarilli mia bella„ e nell'altro: "Dovrò dunque morire? „ Lea rie sono meglio ritirate; serba ancora un colore di freschezza quella sulle parole: Ditelo voi. Tre giorni dopo della rappresentazione dell'Euridice, il 9 ottobre, fu eseguito l'ultimo lavoro teatrale del Caccini: il ratto di Cefalo, dramma in cinque atti del Chiabrera.

Il Buonarroti, nella Descrizione delle nozze di Maria dei Medici, nota che fu uno spettacolo "memoriale, „ che il Caccini ebbe occasione in quest'opera, che fu la maggiore che giammai si fosse vista o udita, di far conoscere di quanta efficacia fosse la musica. Allieva del Caccini fu la sua figliuola Francesca, detta la Cecchina, che musicò la liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, di Fulvio Testi: Roma, 1624.

La Caccini non fu solo eccellente musicista e cantante, ma brava poetessa nel toscano e nel latino linguaggio.

Il Doni nelle Annotazioni sopra il discorso della perfezione della melodia, Roma 1640, fa un' analisi della musica dell'epoca. Lo stile Monodico, che oggi si usa per le scene, è di tre sorta: primo il Narrativo, e si discerne facilmente dagli altri, col trattenersi assai su le stesse corde e con tempi veloci, simili a quelli della favella: esemp. Il racconto della morte di Euridice: " Per quel vago boschetto.„ Il secondo è lo speciale recitativo. La qualità della sua espressione è mezzana. Simile recitazione serve al verso sciolto e all'ottava rima: esemp. Il Prologo della Euridice: "Io che d'alti sospir. „ La terza maniera è l'espressiva, questa ha grandissima forza negli animi umani..... Quivi hanno mutazioni di tuono, di genere e di ritmo: esemp. Il lamento di Arianna, oggimai noto a tutti, che è la più bella composizione che si sia ancora udita tra le musiche sceniche e teatrali. L'autore di questa stupenda melopea è Claudio Monteverdi, cremonese, e faceva parte della tragedia Arianna del Rinuccini, la quale venne eseguita in Mantova per nozze principesche il 28 maggio del 1608. Uno spettatore ufficiale narra che il Lamento fu cantato dalla celebre " Clorinda o Florinda „ con tanta espressione, e rappresentata in modo così patetico, che non ci è stato nessuno ascoltatore, che non si sia intenerito, nè alcuna dama che non abbia versato qualche lagrima di pietà.

Il Monteverdi è il maggiore artista del secolo XVII; egli intuì fortemente l' armonia moderna, considerando la dissonanza quale fisica irradiazione del suono generatore, e l'arte musicale apparve la sintesi di due termini opposti, consonanza e dissonanza, che si temperano a vicenda, senza escludersi. Il Monteverdi che il Geveart chiama il patriarca della strumentazione drammatica, uno dei creatori del dramma musicale, scrisse sei lavori teatrali, oltre la cennata Arianna; Orfeo, Mantova 1607; Proserpina rapita, palazzo del Moncenigo, Venezia 1639; il Ritorno di Ulisse in patria, teatro S. Mosè, Venezia 1641; l'Incoronazione di Poppea o Nerone, ivi, nel 1642, ed il ballo le donne ingrate, del Rinuccini, Man. 1808. Di tutti questi lavori teatrali, fatta eccezione dell' Orfeo, a noi pervenuto per intero, è da notare il lamento di Arianna, perchè fu adattato al Pianto della Madonna, e leggesi nella Selva Morale, Venez. 1623, ed il resto dell'opera andò perduta. Il Monteverdi scrisse in tutti i generi, musica drammatica e sacra, madrigali a più voci e monodie, ed in ogni composizione lasciò il segno del suo poderoso ingegno. I madrigali a cinque voci, l'uno: Stracciami pure il core, l'altro: Cruda Amarilli, vanno ricordati per nuove armonie; nell'episodio del Combattimento di Tancredi e Clorinda, Venez. 1624, inventa gli accompagnamenti delle note ripetute su tutti gli strumenti a corda, dal quale nasce il tremolo, uno dei più belli effetti dell' arte della orchestrazione. Nell' Orfeo, la graziosa villanella a due voci, presenta il più antico esempio di 3|8 sincopato; della melopea: " Deh sommi Dei „ nuova è la mossa melodica, che, da lontano, ricorda il dolcissimo " Cigno gentile „ del Wagner.

Il Monteverdi ebbe non pochi detrattori e censure da eccellenti maestri del tempo; ma egli fu sostenuto dal patriziato veneto e dalle Corti straniere, e principalmente dal popolo,

perchè in lui vide l'artista, che sapeva parlare agli affetti. E pel popolo, il Monteverdi, costruisce il primo teatro pubblico e fu quello di S. G. e P. e vi scrisse l'Adone.

Uno dei lavori più notevoli di questo primo periodo del Melodramma, è l'opera sacra S. Alessio, del cardinale Barberini, nipote di Urbano VIII, musicato dal cantore della Cappella Sistina, Stefano Landi Rom. il 14 genn. 1634. Questa composizione, specie per la parte strumentale, precorre il suo tempo. Le indicazioni, per stabilire il carattere della esecuzione, che il Manzocchi, forse pel primo si fece a segnare con: Adagio, Piano e Forte, nella sua opera: la Catena di Adone, Roma, 1626, nel S. Alessio sono più frequenti e ciò mostra la necessità di farle, perchè, nel modo di comporre aumentava la musica ritmata.

Verso la metà del secolo si notano due eccellenti maestri drammatici, che si produssero contemporaneamente, il Cavalli e l'Abate Certi. Il primo è l'autore del Giasone, Venezia 1649, che divenne, in un decennio, popolare in tutta l'Italia, da Milano a Napoli; il secondo, scrisse l'Orontea, non meno popolare, per le medesime scene, e nello stesso anno del Giasone. L'aria di Orontea " Dormi, dormi „ molto espressiva, venne portata ad esempio dal maestro William Crotch nel suo Trattato: Elements of Musical composition. Londra, 1812. Non meno valoroso si mostrò il veneziano Legrenzi, nell'opera Eteocle e Polinice; dopo il Monteverdi, usò quegli la tromba nell'orchestra.

Il concetto della nuova arte passò rapidamente nelle altre nazioni. La Dafne del Rinuccini tradotta in lingua tedesca da Martino Optz, fu musicata dal maestro Schütz, e rappresentata in Dresda, nel 1627, pel matrimonio della sorella di quell'Elettore col Langravio di Hesse. L'Opitz, il fondatore della prima scuola poetica della Slesia, introdusse l'imitazione di forme e soggetti italiani. La città d'Amburgo fu tra le prime ad accogliere il melodramma italiano, ed i recitativi furono intonati nella lingua nazionale, le ariette, il più delle volte, nel testo originale italiano.

In Francia, il fiorentino Giambattista Lulli, seguendo l'indirizzo della Scuola fiorentina, fu il creatore dell'opera francese, e scrisse 19 lavori teatrali. Furono suoi imitatori il francese Rameau, ed il Purcell, inglese, che alla sua volta, introdusse il melodramma in Inghilterra. G. F. Rameau, n. 1683, dopo aver viaggiato giovinetto in Italia sonando il violino, a 51 anno si diede a comporre drammi lirici, e ne scrisse 22. I contemporanei giudicano che " Lulli scrive col cuore, Rameau col cervello. „ En. Purcell, n. 1658, è il maggiore compositore inglese, e scrisse in tutti i generi musicali.

Collaboratore del Lulli fu il poeta melodrammatico Filippo Quinault. Gran parte delle parole sceniche da lui preferite, sembrano un ricordo di melodrammi italiani. Una Proserpina venne cantata in Venez. nel 1644; lo stesso argomento fu trattato dal Quinault, Parig. 1680; il Perseo, 1665, e l'Armida, 1639, in Venezia, il poeta francese sceglie i medesimi argomenti per il Lulli; Parig. 1680, 1682.

Il napolitano Francesco Araia, n. 1700, per il primo condusse a Pietroburgo l'opera e i cantanti italiani. L'imperatrice Elisabetta fece costruire il primo teatro pubblico in Mosca e venne eseguita la Clemenza di Tito di Adolfo Hasse, preceduta da un prologo dal titolo:

la Russia afflitta e riconsolata, musicato dall'Araia. L'aria " Oh, miei figli, „ commosse tutti gli ascoltatori. Ecco accennate, brevemente, le origini del melodramma in Germania, in Francia, in Inghilterra ed in Russia. Ma pur troppo: ruit-hora.

La brevità del tempo, la economia del lavoro, mi hanno costretto a indugiarmi principalmente sulle origini del melodramma, il momento più importante della sua storia; ed ora alla Scuola napolitana.

***

Dopo ventisei anni della rappresentazione della Euridice, il pubblico cominciò ad essere infastidito del recitativo, e preferiva il canto ritmato. In coda alla partitura dell'opera: la catena di Adone del Manzocchi, l'autore, dopo l'indice delle principali arie e cori, aggiunge: " Vi sono molte altre mezz'arie sparse nell'opera, che rompono il tedio del recitativo. „ La parola tedio era abbastanza bene appropriata. L'aria, se guadagnava per la espressione e per lo sviluppo, non ancora si distaccava dal recitativo; la persistente cadenza dei primi maestri in Firenze, dava mai sempre allo stile una intonazione salmodica ed uniforme, appena corretta dalla varietà degli apparati scenici, che vanno ricordati fra' più strani e pomposi del secolo. La cadenza classica italiana, che separa l'aria dal recitativo, come eccezione, si legge una sola volta nell'Opera Erminia sul Giordano, di Michelangelo Rossi, detto del Violino, nell'atto 2.° sulle parole di Tancredi: " Ma, lasso, io non lo trovo „ Rom. 1625. Il concetto che ebbe il Monteverdi dell'arte dell'orchestrazione, non fu compreso nè sviluppato da' suoi successori. L'orchestra, in generale, si ridusse a rappresentare una parte povera ed insignificante nel melodramma. A' drammi pastorali del Rinuccini, successero quelli di argomenti eroici, a mano a mano caddero nel gonfio e puerile, e si credette supplire alla inverosimiglianza della favola scenica, introducendovi personaggi goffi e ridicoli, come, per esempio, servi gobbi e balbuzienti, vecchie insoddisfatte che vanno alla ricerca di mariti. Ecco un brano di un esilarante dialogo del Giasone, del Cicognini, musicato dal Cevalli:

Egeo: Re. E verso dove andranno?
Demo: babulz. S'imbarcano per co, co,
co, per co, co, co.

Così di seguito, fino a che, a grande stento, Demo pronunzia: Corinto.

Pietro Metastasio fu il vero riformatore del melodramma; egli curò, di preferenza, la condotta della favola, il costume artistico; i personaggi suoi manifestarono affetti drammatici; la parte lirica fu adornata di facili e musicali versi.

La Scuola napolitana, predestinata a risolvere i nuovi problemi artistici, si pose a capo dell'arte musicale, e per cinquant'anni e più, quasi un secolo, gli stranieri ne dovettero se-

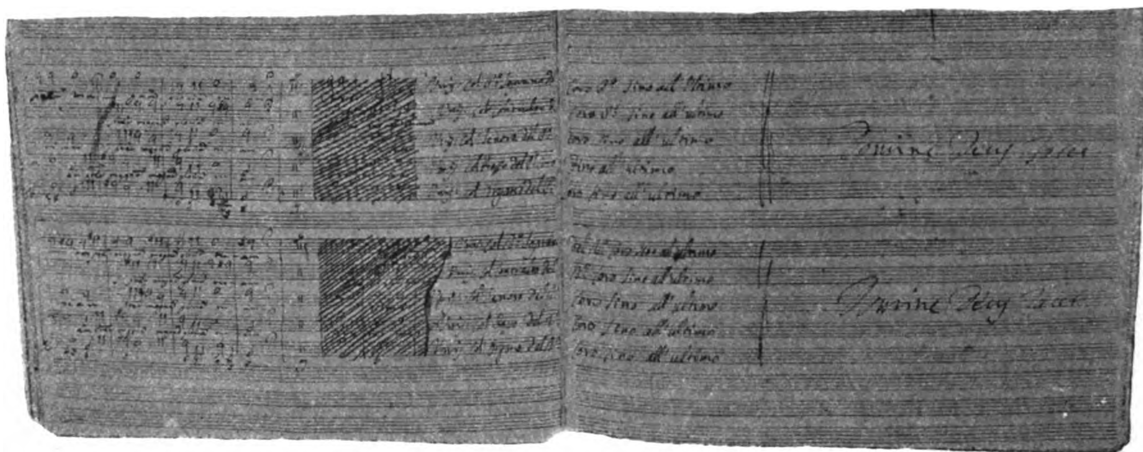
guire l'indirizzo oppur tacere. Alessandro Scarlatti, trapanese, n. 1659, uno de' più forti ed eletti ingegni dell' arte musicale, è riconosciuto pel capo della nostra Scuola. Il trapanese fa sua la cadenza italiana; perfeziona il Da Capo nell' aria, presentito dal Cavalli nell'Erismeno, 1655; disegna con facili voci il recitativo comico, che rivive sin nel Rossini e nel Donizzetti; crea, tanto lo perfeziona, il recitativo intercalato e sostenuto dagli strumenti, detto recitativo obbligato. La storia della Monodia Drammatica segna il suo secondo momento progressivo, e da codesto recitativo nasce la moderna melopea. Lo Scarlatti appare innanzi alla storia quale sintesi dell'arte fatta da' suoi precursori, e protasi di quella avvenire; acutamente il Fètis osserva, che nelle composizioni di questo maestro si trovano i germi di parecchie novità, delle quali, non pochi artisti che vennero dopo si dissero inventori. Siamo all' epoca dei nostri Conservatorî, i quali divennero il semenzaio dei maggiori artisti del secolo. Essi, invitati a recarsi nelle principali Corti di Europa, in ogni luogo lasciarono i segni del loro facile e sapiente ingegno. I nostri Conservatorî accolsero, gratuitamente, i figli del popolo, e questi aggiunsero alla scolastica le voci del cuore, lo elemento umano, sangue e nervi di ogni arte. Fra gli stranieri, che non vollero tacere, celebre è Adolfo Hasse, detto il sassone, il quale fu pure ammaestrato alla scuola dello Scarlatti. Una larga schiera di artisti, ripetendo le parole del Gretry: Essai de Musique, nel venire in Italia, ebbe la prima lezione nell' udire i nostri canti. La lingua del Melodramma è il bel nativo linguaggio, e questo ispirò gran copia di melodie, oltre al Sassone, all'Händel, al Gluck, all' Haydn, a Giovanni Bach, ultimo figlio dell'insigne Sebastiano, allo Schuster, al Misliveeck, e al Mozart il D. Giovanni Tenorio. Ultimo dei grandi è il Meyerbeer, i quale, dopo aver tentato invano l' opera in Germania, venne in Italia; udito il Tancredi del Rossini, prende lena e scuola, e dà sulle scene del Teatro di Padova, con buona fortuna, Romilla e Costanza, 1818.

Della Scuola napolitana, studieremo con forma sintetica, la parte melica, elemento lirico; l'arte di accompagnare la melodia, orchestrazione, e, da ultimo, la invenzione dell'opera comica.

*
* *

Melica, vien detta quella parte dell' arte musicale, la quale costituisce l'essenza del Canto, cioè a dire il disegno, l' espressione e l'armonia, che nasce dal succedersi degl' intervalli. Così, tecnicamente, il canto melismatico, aria, differisce dal sillabico, recitativo, perchè, nel primo, una sillaba può accompagnare più intervalli, nel secondo, la sillaba è ad ogni nota. Il nostro popolo ha il sentimento innato della melodia, prova ne sia la canzone. La scuola lo elevò a forma vivente artistica, e non fu più sentimento, ma ragione di melodia. Il nostro canto ha serenità di melanconia, che nasce dal sole che irradia il mare, i vigneti e le colline, dalle ombre e dalle luci delle notti estive lunari.

Carlo Gesualdo di Venosa, celebre madrigalista del secolo XVI, fa udire delle **voci native**, con forma contrappuntistica, in qualche suo madrigale, specie in quello, che accompagna le parole: "Tu mi uccidi, o crudele;„ voci che a noi ricordano il suo tradito amore. Lo Scarlatti disciplina e personifica il sentimento. Nel genere da Camera osservi il madrigale a 5 voci: "Cor mio, deh non languire „ delle sue Cantate a voce sola, è bellissimo esempio "Andate, o miei sospiri. „ Nella musica teatrale vedi la geniale "Siciliana:„ Povera pellegrina: il Prigioniero fortunato, 1698; per dirne un'altra, l'aria: "Ma il mio ben che fa! „ di carattere drammatico: la Caduta de' Decemviri, 1700. Leonardo Vinci drammatizza di più la melodia, come nell'aria di Cleofile: "Se il ciel mi divide „ Aless. nell' Indie, 1729.

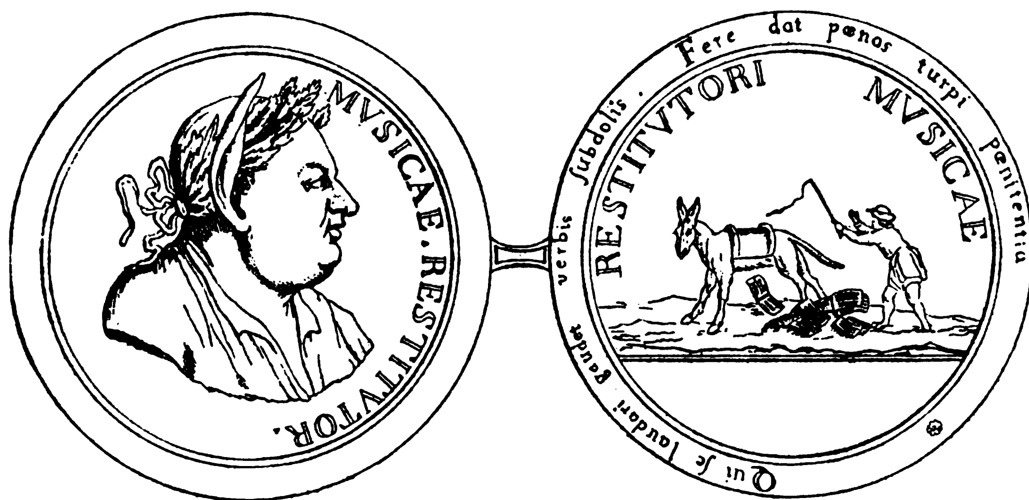


Autografo musicale di Giovambattista Pergolesi.

Sorge poi sull' orizzonte artistico un nome caro all' arte della espressione, più ancora a noi napolitani: G. B. Pergolesi. Artista elegiaco, subbiettivo come il Tasso, il Byron e il Leopardi, egli trasfonde tutto l'animo suo nella melodia, cerca drammatizzare il canto nel canto, con ritmi incisivi e facili, con persistenti cadenze affettive. La Cantata Orfeo è un gioiello del genere, l'aria nell' Olimpiade, 1735: "Se cerca, se dice „ fu imitata servilmente dal Galluppi, che fu tentato di musicare il medesimo melodramma del Metastasio. Il sentire melodico del Pergolesi rivive con forma adeguata al tempo nel Paisiello, nel Bellini e nel Donizzetti. "Il mio ben quando verrà, „ del primo; Nina pazza per amore, Napoli 1789, "Ah non credea mirarti, „ del secondo; la Sonnambula, Milano 1831 "Spirto gentile „ dell'ultimo: la Favorita, Parigi 1840, sono voci intense di sconforto e di rimpianto, che inteneriscono ogni core nato alla pietà e all' amore. Celebre autore di Cantate a voce sola con accompagnamento di gravicembalo, è il napolitano Porpora, Londra, 1735, che fu maestro dell'Haydn in Vienna. Egli fu chiamato il Padre del recitativo.

Un artista che tratta la parte melica con forma ampia, drammatica ed elevata è Nicola Jommelli, aversano. I contemporanei, come chiamarono il Raffaello della musica il Pergolesi, l'aversano lo dissero il Gluck italiano, il Chiabrera dell'arte dei suoni.

Egli sente lo stile pomposo ed eroico, e quasi, riportandomi a quel tempo, mi fa ricordare il Mercadante della Vestale. Il Metastasio, persona competente, era entusiasta del maestro aversano. In una sua lettera che dirigeva al Jommelli, il 6 aprile del 1764, scrive: " Quando io risento, dopo due mila volte la vostra aria: Non so trovar l'errore.... io non sono più mio, e conviene che a mio dispetto m'intenerisca di voi. „ E l'insigne maestro non aveva ancora dato alle scene il suo capolavoro Armida, 30 maggio 1770. Il lavoro guadagnò tanto il pubblico quanto le persone dell'arte. L'aria di Armida: " Ah, ti sento mio povero core „ senza esagerare, precorre i tempi. Pur serbando il carattere della melodia nativa, lo accompagnamento affidato ai primi violini del tutto indipendente dalla voce, appare il lamento di un animo straziato, per lo insistente disegno e per gl'intervalli. La Cavatina di Armida: " Ah, non ferir „ per l'accento drammatico, pel disegno melodico largo, ricorda il modo di comporre dei maestri della scuola rossiniana. Nell'Opera, il recitativo obbligato è molto studiato, ed il secondo atto ha termine con una lunga scena drammatica, senza la consueta aria o canto ritmato. Un particolare del suo carattere. Jommelli, dopo i trionfi artistici avuti a Stoccarda nel 1760, ritornò in Italia, e fermatosi in Roma, udì parlare dell'entusiasmo che aveva suscitato l'opera comica la Checchina, del giovane maestro barese a nome Nicola Piccinni, specie per i pezzi concertati. Il maestro aversano infastidito delle tante lodi, che si prodigavano al giovine artista, disse a' suoi amici: " Sarà qualche ragazzo e qualche ragazzata. „ Però volle udire il lavoro musicale.



Jommelli = l'asino

Medaglia satirica coniata per protestare contro il maestro, che osò primo presentare al pubblico napoletano le sue op. con armonie studiate ed elaborato istrumentale.

(L'originale è conservato nella Pinacoteca di Brera in Milano).

Nell'uscire dal teatro, a domanda degli stessi amici di dare il suo giudizio, rispose: " Ascoltate, cari miei, la sentenza di Jommelli: questo giovine compositore è un inventore „

e diceva il vero. Il Piccinni sostenne la storica lotta a Parigi, con Cristoforo Gluck, e per non pochi anni, dopo il 1761, fu davvero il solo artista festeggiato in Italia. A misurare la originalità di tanti prestanti ingegni sarebbe bastevole confrontare l'Aless. nell'Indie del Vinci con quello del Piccinni. La pietra di paragone, per dir così, sarebbe l'Aria: " Se il ciel mi divide; „ quella del Vinci, al certo è bellissima, ma l'altra del Piccinni segna diggià i nuovi ideali artistici della melodia, che sviluppasi con ampie volute, e gli accenti sono più alti e drammatici, l'orchestra accompagna e seconda con un disegno particolare la posizione dell'animo del personaggio.

*
* *

Dicemmo, nello studiare le origini del melodramma, come dopo il lavoro di E. del Cavaliere, la musica sacra seguisse l'indirizzo di quella profana. Era dato al Pergolesi, dopo le severe linee e gl'intangibili modelli palestriniani, di dare al testo sacro un contenuto umano. Come la pittura sacra per opera del Rinascimento divenne cosa vivente, personificazione della coscienza del sagrifizio e del dolore, così il Pergolesi nella Salve Regina, ed in molti luoghi dello Stabat, eleva la cantilena ad espressione drammatica. Lo Stabat del Palestrina è rigida colonna, che si eleva al cielo, e come disse un forte pensatore tedesco, con un concetto platonico; "la musica del Palestrina è un ricordo di una musica perduta, in bocca ad angeli decaduti pel peccato, quella del Pergolesi appare musica di redenzione. La Madre, che giace dolente presso la Croce, è la madre di tutti i tempi e di tutti i luoghi: Ella si rattrova tanto nella povera operaia, che conta gl'istanti di vita che restano al figlio che muore, quanto nelle Corti principesche, in cui, la nobile signora, non meno della popolana sente il core spezzarsi a tanto dolore. „ Il padre Martini censura lo stile dello Stabat, perchè non pochi passaggi ricordano la Serva padrona. È proprio così. Ma non perde in dignità lo Stabat, ma è la Serva padrona che si eleva ad una espressione affettiva non del tutto adeguata all'argomento. La nuova melica del genere sacro fa sua Nicola Jommelli nello stupendo Miserere, tradotto dal Mattei. Questo pregevole lavoro, che viene secondo dopo lo Stabat del Pergolesi, è ancora per due voci, e gl'incisi della prima cantilena, che spesso si riodono nel corso della composizione, e vi danno termine, mostrano nel maestro il concetto di unità, cui volle fosse informato il suo lavoro. Espressione umana, e quanta, si trova nel Lacrimosa del Mozart, che diviene dramma nell'Inflammatus e nell'Agnus Dei del Rossini, nel Tremens factus, (Requie), del Verdi. Il Pergolesi dà il primo esempio nello Stabat, di associare la rigida forma scolastica della fuga alla melica, con un contenuto lirico ed affettivo. L'arte sacra seguendo i progressi della melodrammatica, fece nascere l'Oratorio. Noto la Giuditta dello Scarlatti; Maria Addolorata, del Vinci, 1731. Fra tanti lavori del genere, quattro sono meritevoli di speciale ricordo: I pellegrini al Sepolcro, dell'Hasse; la Passione del Metastasio musicata dal Jommelli; Debora e Sisara, del Guglielmi, 1789, e il Sacrifizio d'Abramo del Cimarosa.

Dei due indirizzi delle due scuole a chi dare la preferenza?.... Nell'arte vi sono veri, non mai concetti assoluti e restrittivi. Le Madonne del Botticelli e quelle della sua scuola, non scemano il valore alle Madonne del Sanzio e del rinascimento: sono due veri, due aspetti del pensiero umano, due liriche, che nate dallo stesso motivo, hanno diversità di colore e di commozione. I grandi hanno sempre di che lodarsi fra loro, nè l'arte ha tale ricchezza di mezzi, da potere escludere qualsiasi elemento artistico.
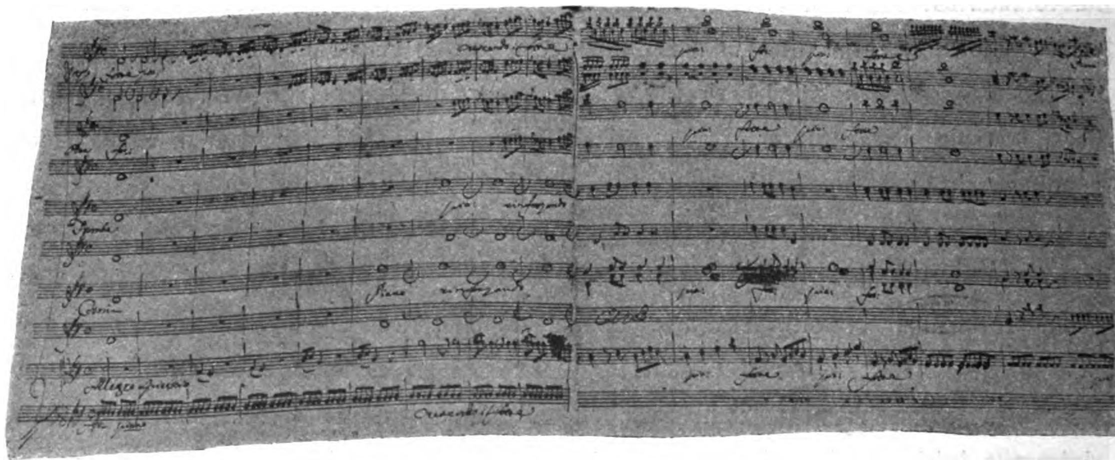
***

Una delle caratteristiche della Monodia drammatica fu quella di essere sostenuta dall'accompagnamento degli strumenti. Per tale concetto, l'arte dell'accompagnamento si rese indispensabile al Melodramma. Modesta nel suo apparire, assunse, a mano a mano quelle proporzioni e quel valore che a' giorni nostri è a tutti noto. Il Monteverdi, nell'Orfeo cerca regolare la espressione orchestrale, con brani indipendenti, non prendendo pèr base il ritmo, ma col metterli in rapporto con l'azione drammatica. Stefano Landi, nel melodramma S. Alessio, fa precedere l'opera da una Sinfonia composta in due tempi, l'uno separato dall'altro, e prelude a quelle del Lulli. Sin da' primordi i maestri napolitani si distinsero nella musica ritmata. Le danze, forse un ricordo di antiche villanelle e canzonette popolari, sono disposte abbastanza correttamente per quartetto a corda. L'esempio che noto è sconosciuto a tutti gli storici dell'arte.

Il primo marzo del 1620, fu eseguita una gran Festa teatrale, nella sala del real Palazzo di Napoli, per l'esultanza della salute ricuperata dalla Maestà Cattolica Filippo III d'Austria. È la più antica rappresentazione, musicata da maestri napolitani, che ricorda il nuovo indirizzo artistico. Vi si trovano Arie, Cori, Canzonette; la monodia, a differenza dei primi maestri fiorentini, sono in misura ternaria, con un colore popolare.

Le danze meritano speciale ricordo, e di preferenza quella dei Cigni di Giacomo Spiardo. Per l'armonia, pel sentimento vocale, pel cadenzare, si potrebbe credere di un tempo molto a noi più vicino.

Francesco Provenzale, napolitano, per quanto a me noto, è il primo, che gran parte dell'accompagnamento segnò per esteso nella partitura. L'Orchestra ha vivaci disegni e diventa per lui una necessità per l'arte del Melodramma. Nella sua opera: Lo Schiavo di sua moglie, 1671, l'Aria di Timante: "Morirò „ è pregevole pel ritorno della frase iniziale, e lo accompagnamento comincia a rendersi indipendente dalla voce; non più i violini rinforzano fedelmente la melodia. Lo Scarlatti può dirsi l'antesignano della strumentazione drammatica moderna. Egli adatta le trombe alla situazione scenica, usa nell'orchestra corni, fagotti, oboi e flauti; dà particolare disegno alla viola d'amore, divide i violini in più sezioni, così le viole, i violoncelli ed i contrabbassi. Nel Prigioniero fortunato, la Sinfonia - Ouverture, che precede l'opera, noi moderni, che abbiamo spesso trovato parole nuove a cose vecchie, la diremmo: Pezzo descrittivo, Poema sinfonico, pel contenuto. Il primo tempo

s' inizia audacemente con lo squillare di due coppie di trombe; avendo presente l'argomento della favola, è il segnale di una battaglia, ed il vivace disegno, alternato fra i primi ed i secondi violini, è quasi il cozzar delle spade. Più vivo appare il combattimento, perchè gli squilli delle trombe si succedono a più breve distanza. Il secondo tempo è un adagio patetico, e parmi che l'autore abbia voluto indicare i Lamenti dei feriti. Ha termine la composizione con un ritmo di Marcia trionfale. Paragonando lo sviluppo del lavoro e la efficacia dell'orchestra alla musica odierna, è cosa quasi insignificante. Per la storia, il vecchio Scarlatti, con la Sinfonia-Ouverture del Prigioniero fortunato, dà il modello all'Haydn, che ne derivò la sua Battaglia; quella è l'antesignana del Guglielmo Tell, del Tannhäuser, della Dinorah e del Poliuto. Le forme e l'arte dell'accompagnamento progrediscono con Nicola Jommelli, quelle sinfoniche sono di norma agli stranieri. La Sinfonia dell'Oratorio la Passione del cennato maestro è stata per me un fattore storico di molta importanza. Nella composizione v'è un inciso, quasi un leit-motiv, che ricorre nello svolgimento della composizione, come il Mozart lo adopera poi nell'ouverture del Flauto magico, il Beethowen nell'Eleonora, il Mendelssohn nel Ruy Blas. Tempo fa scrissi sulle Cronache Musicali di Roma, ora lo ripeto, e spero in prosieguo di svolgere ampiamente il mio concetto: Lo stile madrigalesco non poteva dare, alcun contenuto alla invenzione della Sinfonia, per l'assenza di determinato ritmo e di ritorni, che sono come le colonne della musica strumentale. La orchestrazione melodrammatica, accompagnatrice della parola e dell'Aria, i vivaci disegni della Scuola napolitana e le sue cadenze chiuse, le leggi del ritmo e la unità del tono, creano gli elementi obbiettivi e subbiettivi della Sinfonia. Questa non è che un dramma invisibile, perchè il suono in quanto al suono è ritmo, marcia e danza, movimento,



Autografo musicale di Niccolò Jommelli.

in quanto alla lirica, è parola intesa. Tutte le forme sinfoniche si richiamano alla lirica oggettiva, se non al melodramma. Sulla lirica si modellano il Notturno, la Serenata, la Ballata, la Canzone e la Romanza senza parola; al melodramma si richiamano la Sonata, il Quartetto e la Sinfonia. Adunque, la Sinfonia non è un prodotto virtuale e spontaneo del-

l'arte de' suoni, non è una creazione tedesca, ma è la conseguenza storica del melodramma italiano, una sua deviazione, o per meglio dire, è lo svolgersi della Monodia drammatica, Aria e recitativo, nell'orbita del ritmo e del tono. Ed il pubblico lo afferma tutti i giorni, quando tenta spiegare la commozione che egli prova nell'udire uno stupendo adagio sinfonico, col ricordare un affetto lirico, un'azione drammatica. La forma tipica e parlata del recitativo, ultima espressione, fa parte della Sinfonia per opera del Beethowen, e ne dà splendido esempio nella Nona. Poi, esagerando il concetto melodrammatico, si esagera la Sinfonia, ed appare il Poema sinfonico, che per intenderlo sono necessarie delle note esplicative. Quando, o Italiani, avremo coscienza dell'arte nostra?.. quando?...



Niccolò Jommelli
nato in Aversa nel 10 settembre 1714 - morto in Napoli il 23 agosto 1774.
(Da fotografia del signor Carlo Crocco Egineta)

*
* *

La nostra maggiore gloria, indiscussa, è l'opera comica, la melocommedia.

L'espressione comica appare abbastanza puerile nei personaggi comici, che gli antichi autori frammischiavano nelle favole sceniche del secolo XVII. Il primo, in questo secolo, che mostra di avere del sale italico, è il napolitano Francesco Cirillo, che appose le note nuovamente all'Orontea, Nap. 1654, dramma, come abbiamo accennato, musicato precedentemente dal Testi.

La nuova espressione comica non poteva nascere che fra le nostre mura, perchè fra' più antichi esempî di comicità sono le Atellane, commedie popolari, che prendono origine dal nome di Atella, luogo oggi detto S. Arpino, Sanctus Elpidius, villaggio distante due miglia da Aversa, in Terra di Lavoro, ed in Aversa nacque il più grande artista della melocommedia, Domenico Cimarosa.

Sulle antiche scene partenopee il fanciullo Glancia diceva piacevolmente la nuova commedia di Menandro, sulle scene, più tardi, del Teatro de' Fiorentini, Simone De Falco esilarava il pubblico con le maschere di Popa, Zeza e Teuza: orride vecchie. La genealogia di Masto Raffaele, per ignoti anelli, si avvicina al Campano poeta Gneo Nevio, il flagellatore dei triumviri. Posto in prigione, ricupera la libertà, adottando un pensare più pratico, si trasforma in Masto Raffaele

" Fa recchie de mercante,
" non te ne ncarrecà „

Decadenza di coscienza e di carattere, ma pur troppo è un concetto positivo della vita. Il napolitano, per naturale costume, è inclinato alla piacevolezza, ed è antico nostro costume, quello di associare il canto alle espressioni comiche. Egli, dimenticando le miserie della vita, si allieta al canto di una canzonetta, d'un ritornello satirico.

Non curante del domani, si persuade che il caso, o il destino, hanno il governo di quaggiù. A questa facile e prestante natura a contraffare, si aggiunge la grande predilezione pel canto, alla quale è condotto dal nativo linguaggio, perchè qualsiasi musica nazionale, trae il carattere principale dall'indole del dialetto. Sarebbero sufficienti queste due caratteristiche per spiegare l'origine dell'opera comica in Napoli e non altrove. La grande imperitura produzione della nostra Scuola è comica e buffa. Non già che il melodramma serio non si fosse coltivato da noi, anzi gli demmo la parte melica, la espressione, ed il recitativo obbligato; il così detto pezzo concertato, duetti e terzetti, Introduzioni e Finali scenici, si disegnano prima nell'opera comica e poi sono accolti nel genere tragico. Ma le pretese e l'alterigia dei più celebri virtuosi del tempo, il gusto del pubblico, non sempre fra' migliori, che li ascoltava con entusiasmo, non diedero al genere serio quella libertà di sviluppo rispondente ai nuovi ideali dell'arte. E l'opera comica resta e resterà mai sempre di più duratura, perchè, per necessità di argomento, ha contatto maggiore col vero e col popolo; l'opera tragica, per quanto si possa dire in contrario, dovrà piegarsi di più a'desideri dei Divi del canto, al gusto ufficiale e dominante.

Il Vinci, fra i primi a scrivere nel genere, compose non pochi lavori, che ebbero fortuna sulle nostre scene. Al Pergolesi spettava creare un modello di commedia urbana, il 1733, con l'Intermezzo comico la Serva padrona. Questo lavoro è noto all'universale, ed è pur noto come la Francia apprendesse nel conoscerlo un nuovo genere di arte ad essa del tutto sconosciuto. Il Rousseau modella sullo stile del Pergolesi il suo Indovino del Villaggio. Nel genere dialettale, il Pergolesi scrisse: lo frate nnammorato, in cui il comico si avvicenda col drammatico, e le voci di amore si alternano con accenti furbeschi, goffi ed effeminati. I frequenti concertati ed il finale scenico introdotti dal Vinci e dal Pergolesi, sono perfezionati dal napolitano Nicola Logroscino, che ebbe fama di celebre autore di melocommedie nel nostro dialetto ed in italiano. I suoi lavori andarono tutti perduti, ed è

grave danno per la storia; se ne perdette subito la ricordanza, perchè furono superati da quelli di Nicola Piccinni, l'autore della *Cecchina*. La Scuola napolitana ascende al meriggio col tarantino Giov. Paisiello, e con Dom. Cimarosa.

Come un dovizioso banchiere, che al termine della gestione aumenta di operosità e d'ingegno, così m' appare il secolo XVIII che può sorridere ancora a due illustrazioni musicali, solenni rappresentanti dell' arte schiettamente napolitana. Giov. Paisiello e Dom. Cimarosa lumeggiano la caratteristica della Scuola, che consiste nella giusta misura e genialità della espressione, precetto dato dal Mozart (egli è attratto nell' orbita dell'arte napolitana), quando scriveva al padre: " Le passioni non debbono giammai eccitare fino al ribrezzo, perchè la musica, anche nei momenti più terribili, non deve offendere mai il sentimento naturale, se no, non è musica. „ Ed il segreto di quegli antichi fu quello della estrema precisione ritmica, che si fa sentire nei momenti più lenti, e fa che il canto sia sempre facile ed animato. L'analisi nella schietta melodia ha poco da fare, la materia non è sufficiente allo scalpello anatomico del critico.

Sebbene il Paisiello ed il Cimarosa fossero contemporanei, entrambi educati nei nostri Conservatori, nel sentimento mostransi differenti.



GIOVANNI PAISIELLO.
(Incisione di Morghen).

Il Paisiello fu un ingegno elegiaco, che spesso dà voci geniali di melanconia; perchè lirico per eccellenza, il suo particolare studio sarà quello di rendere il significato della parola. Il de Villars, per la dolcezza e per la serenità, lo paragona a Giovanni da Fiesole, detto l' Angelico. Facile e ricca produzione diede alla storia dell' arte. Scrisse cento e più melodrammi, in tutt' i generi, pe' principali teatri d' Italia, e di quelli di Parigi, di Pietroburgo e di Varsavia; nei suoi lavori curò di preferenza, più che i suoi predecessori, il Concer-

tato; capolavoro nel genere è il Settimino del Re Teodoro in Venezia, 1784. Il valoroso musicista francese Lesueur lo giudica: " morceau prodigieux par l'effet qu'il produit „ plus encore par son étonnante simplicité. „ L' opera, che a lui diede fama di grande artista, nuova pel sentimento e per la forma, è la Nina pazza per amore.

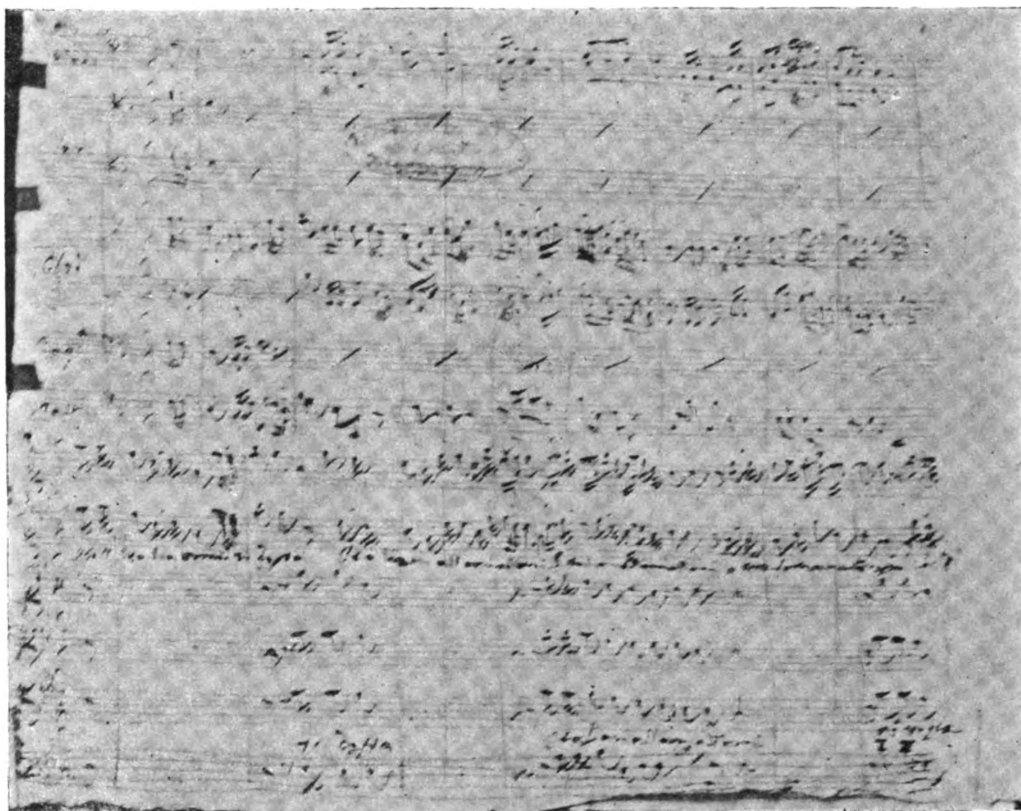
Il lavoro, affettuoso ed umano idillio, è lo studio psichico della fanciulla innamorata, che trova la sua compagna nell'Amina belliniana. Lo storico Carlo Botta così parla della stupenda partizione: " Venti volte si rappresentò la Nina, e sempre col medesimo effetto. Ognuno in questa città, (Torino), parlava di Nina; di Nina si discorreva in tutte le conversazioni. Dopo la sua rappresentazione, tutti sembravano divenuti matti, come successe a quelli d'Ancira dopo i lavori del tragico Sofocle. „ Nell' ultimo decennio, il secolo XVIII dà un capolavoro di ordine universale, il Matrimonio segreto del Cimarosa, rappresentato in Vienna il 1792. Il successo fu entusiastico; l'Imperatore Giuseppe, terminato che fu lo spettacolo, dopo avere invitati a cena maestri ed esecutori, li pregò di ritornare in teatro, perchè egli voleva riudire un lavoro, che poche ore prima aveva ascoltato. Nella storia del teatro è il secondo esempio di tal genere, e lo registra pure l' arte comica. La commedia l'Eunuco di Publio Terenzio Afro ebbe sì grande successo, che fu recitata due volte in un giorno, nell' anno 592 A. C. Datosi in Napoli il lavoro cimarosiano, il 1793, se ne fecero centodieci rappresentazioni.

Nato il 17 dicembre 1749, in Aversa, da oscuri e poveri genitori, venuto in Napoli, ebbe le prime nozioni dell'arte da un Padre Polcano, o Porzio, organista della Chiesa di S. Severo dei Padri Conventuali al Pendino. Visto il maestro i rapidi progressi dell'allievo, lo svegliato ingegno, si adoperò di farlo accogliere nel Conservatorio della Madonna di Loreto nel 1761.

Furono maestri del Cimarosa: Gennaro Manna, poi Antonio Sacchini. Recatosi questi a Venezia, Fedele Fenaroli insegnò al giovanetto la parte scientifica, da ultimo il Piccinni perfezionò la istruzione musicale. Tutti questi eccellenti maestri dettero mirabili esempî di buon gusto, specie il Sacchini ed il Piccinni. Il napolitano Sacchini stette in Parigi, e trovò ancora accanita la lotta tra i partigiani del Gluck e quelli del Piccinni. Ed il malcapitato maestro seppe mantenere alto il nome della Scuola nativa, e scrisse per la Corte francese un pregevole e dotto lavoro: Edipo a Colono, 1786-87. Per la novità della forma, per la ricchezza dei particolari, per lo stile energico e drammatico, l' autore di Edipo, il Sacchini, apparve rivale del Gluck, e lo vinse per la coltura. Ben presto il suo allievo Cimarosa, qui, in Napoli, si presentò alle scene con le stravaganze del Conte, 1772, ed in brevissimo tempo con altri fortunati lavori, tutti nel genere comico, mostrò quale prestante ed originale ingegno egli possedeva, quanta sana coltura, sì che potè dirsi che ebbe tanto genio, quanta arte; tanta arte, quanto genio.

Nello stile serio, è notevole l' opera Gli Orazii e Curiazii, Venezia 1797; la scena dell' Oracolo ed il duetto finale sono composizioni di prim' ordine. L' Aria di Sara, nel Sagrifizio d'Abramo: " Chi per pietà mi dice, il mio figlio che fa? „ fu riconosciuta esempio di espressione drammatica da' maestri di canto del tempo.

Nel genere comico splendono di gaia luce Giannina e Bernardone, Vienna 1785, e le Astuzie Femminili, Nap. 1794. Ma codeste opere, che avrebbero dato fama a qualunque insigne artista, furono tutte vinte ed oscurate dal Matrimonio segreto. Anello



Autografo musicale di Domenico Cimarosa
Inno, creduto repubblicano.

(Da fotografia del signor Carlo Crocco Egineta)

di congiunzione tra la vecchia e la nuova scuola, resta geniale e sapiente sintesi della prima, ed in parte modello di quella dei suoi avvenire. Tutte le volte che rileggo quelle stupende pagine parmi vedere il sorriso e la gaiezza di un sano fanciullo, di una costumata e piacevole Camerata. L'azione scenica corre tutta spedita dalla Sinfonia al finale dell'opera, come facile ruscello, che serba la limpidezza del cristallo, dalla sorgente alla foce. La melodia, ora vispa, or lievemente affettiva, ora spensierata, ma sempre urbana, sostenuta da naturali armonie e da una orchestrazione impareggiabile, si associa sì strettamente alla commedia, che sembrano nati in un medesimo atto il suono e la parola, da far credere che si ascolti un parlare musicale.

Domenico Cimarosa ebbe animo nobilissimo e dava, parlando ai suoi scolari, quel sano ed eterno precetto artistico, e lo ripeteva nel suo linguaggio nativo per riuscire nell'arte,

diceva egli, ponendosi la mano sul cuore: "è necessario chistu cca!„ E fu non solo illustrazione dell'arte musicale, ma amante ancora di libertà. Patriotta fervente, dopo la prigione e l'esilio, morì in Venezia quasi repentinamente, logorato da spaventi e dolori, per le brutte nuove politiche che a lui pervenivano da Napoli, spesso di morte per i suoi amici, l'undici gennaio del 1801, alle 2 p. m. di anni cinquantuno.

Nicola d'Arienzo



L'opera nazionale

da Cimarosa a Rossini

Cimarosa.

L'undici gennaio 1801 Domenico Cimarosa accasciato da male fisico e da dolori morali, venuti negli ultimi tempi della sua vita mortale ad interrompere una lunga serie di prosperità e di trionfi, rendeva l'anima a Dio. Universale fu il compianto per l'artista e per l'uomo. — L'artista aveva dettato pagine gloriose, deliziato tutti i contemporanei, commosso i più eccelsi potentati, conquistato l'ammirazione di tutti i pubblici; — l'uomo aveva avuto fama di gentilezza e di bontà d'animo; probo, laborioso, mite, senza nemici palesi, si era accaparrato le simpatie di quanti lo avevano avvicinato: nella lotteria della sorte gli era capitato un numero buono, e se non fosse stato di quella politica benedetta (inciampo sempre funesto ai compositori), che l'aveva messo in mala vista presso gli antichi reggitori dello stato napoletano dopo l'intermezzo della rivoluzione, Cimarosa avrebbe certo evitato ogni catastrofe materiale, ed il famoso episodio del carcere e della liberazione sua per opera di quei soldati russi che pure allora erano in voce di essere degli orsi, dei lupi o poco meno.

Paisiello e Guglielmi.

È permesso tuttavia credere che al grave cordoglio per la morte di Cimarosa si associassero con limitata emozione i due suoi illustri rivali Paisiello e Guglielmi, quello più anziano di lui di otto anni, questo di ventidue.

È vero che dopo le gare e le insidie ed i trabocchetti e le serenate di fischi hinc inde organizzate, se non dai maestri, dai loro zelanti fautori e sviscerati amici, era intervenuta non solo tregua ma formale pacificazione, e che radunati a banchetto presso il Principe di Sansevero, i tre re magi della scena lirica nazionale d'allora avevano stretto trattato di perpetua pace ed amicizia (come si usa tra sovrani), solo dirigendo la triplice alleanza contro gli impresarî che avrebbero dovuto ricompensarli un po' meno taccagnamente di quello che facevano.

Ma pur troppo la gelosia è mala pianta, la quale nel campo musicale non solo alligna ma porta frutti: e la storia è antica, perchè non consta dalle vecchie carte che essa non esistesse già ai tempi di Orfeo tuttochè egli si tirasse i sassi dietro alla lira divina. Onde non è a pensare che l'armonia soave abbia attutito neanche ai tempi di Cimarosa i propositi

di tiri più o meno birboni, per quanto mascherati, se qualcuno dei colleghi bene amati infilava la strada del trionfo: la buona volontà non mancava quantunque i viaggi e le lontananze dei rivali ne paralizzassero spesso gli effetti.

Visibilmente dunque negli ultimi anni del secolo XVIII l'accordo fra i maggiorenti del teatro lirico non era stato turbato.

Guglielmi del resto aveva rinunciato da tempo a militare sul teatro. Narrano che il diavolo si fece una volta eremita: similemente Guglielmi aveva accettato da Papa Pio VII il posto di maestro di cappella a S. Pietro in Roma, continuando però in tutto il tempo non richiesto dalle sacre funzioni a corteggiare spietatamente il sesso gentile, e tenendo all'occorrenza, per quanto fosse in tarda età, colla spada in rispetto chi s'azzardasse di traversargli la strada.

Più temibile perchè più attivo ed utile tessitore d'intrighi contro i colleghi rimase sulla breccia Giovanni Paisiello, il quale ai conati di strozzare in fasce i promettenti talenti musicali veramente non rinunciò mai, e la sua brava riputazione di insidiatore degli altrui successi se la guadagnò proprio per merito.

Valga per tutti il magnifico accoglimento da lui organizzato poi a Roma all'*Almaviva*, *idest* al *Barbiere di Siviglia*, del suo giovane collega Rossini, quantunque il Pesarese avesse proceduto col maggior ossequio verso il vecchio maestro protestando pubblicamente nel manifesto che annunciava la novissima opera " i sentimenti d'amore e di venerazione ,, che l'animavano verso il " tanto celebre Paisiello. ,, E si noti che il *tanto celebre* Paisiello aveva in quel torno ben altro da pensare, perchè da Creso che era stato era divenuto Lazzaro, ben settantacinque primavere erano per lui suonate, lo rodeva internamente l'angoscia di essere caduto in disgrazia del suo re, ed una malattia di visceri lo minava per modo che quattro mesi dopo egli calava nella fossa.

Le caratteristiche dei tre illustri rivali.

Ricercare le caratteristiche speciali di ciascuno di questi tre maestri che sullo scorcio del XVIII secolo tennero la testa della falange degli operisti nazionali non è agevole cosa: nè gioverebbe straordinariamente in proposito andar frugando negli archivii tra le centinaia di spartiti che questa terna insigne ha scritto, (il solo Guglielmi che pure dei tre è oggidì il meno ricordato ne vergò oltre duecento), oltrechè molte di queste partiture sono andate perdute ed alcune non sono che rifacimento di un lavoro presentato con titolo nuovo.

Sommariamente però si può ritenere che dei tre — Guglielmi ci rappresenta l'artista che si innalza colla dottrina non meno che coll'equilibrio di una naturale ponderazione, tanto che (ci ammaestra Florimo) " l'unità del pensiero che domina in tutta la sua musica condotta con semplicità e naturalezza e l'arte colla quale tocca alle idee principali fanno credere che le sue composizioni avesse fatto di getto ,, — Paisiello è il compositore versatile, privilegiato per l'elevazione costante dell'ispirazione, per l'inesauribile invenzione, per larga visione delle risorse del coro e dell'orchestra, dotato di quel naturale senso euritmico che accresce ef-

ficacia al discorso musicale: — al Cimarosa spetta il primato della genialità: la sua melodia è onda freschissima, spontaneità, soavità, dolcezza concorrono ad un incanto continuo. Scrisse il Lavoix che nè Rossini nè Mozart hanno potuto battere Cimarosa come verve, come "grâce, esprit et gaîté." Fétis, riconosciuto che nell'espressione drammatica Paisiello è forse superiore a Cimarosa, dice ben chiaramente che questo è prodigioso per l'abbondanza continua delle idee per modo "qu'il nous entretient comme dans une sorte de délire continuel." E così si potrebbe continuare spigolando largamente appo i giudici più arcigni che riconobbero l'Aversano artista degno della più illimitata ammirazione.

L' attività della produzione teatrale.

Una attività singolare, una strana fermentazione dominavano del resto in quel torno la scena lirica musicale; la composizione per chiesa serviva il più spesso di prologo e di epilogo in carriera; si cominciava con qualche mottetto, con messe e vespri e si anelava alla scena ed alle divagazioni di ogni genere della vita teatrale, salvo poi a tornare al tempio ed all'aspirare ad un tranquillo posto di maestro di cappella allorchè l'età e gli eventi mitigavano l'ardimento. Non ci fu veramente che Cherubini il quale sospese a mezzo del cammino teatrale il teatro per dedicarsi alla musica sacra, riprendendo poi dopo molti anni di silenzio operistico a scrivere per la scena, e non ci fu che lo Spontini a rinunziare *ex professo* ad occuparsi di musica religiosa, quantunque in essa peritissimo, tanto che Gregorio XVI lo chiamò a consiglio (potrebbe quasi dirsi a consulto) per la riforma della musica sacra, riforma tutto dì *in votis*, recentissimi episodi, provando anzi anche presentemente la cancrena della Cappella Papale.

Pel riguardo che ci interessa prima però di ricordare come compositori di teatro Cherubini e Spontini diamo un occhiata alla caterva dei compositori che correvano il palio con Cimarosa o l'avevano corso poco prima di lui, perchè v'è qualche nome che non può essere tenuto sotto silenzio.

Sacchini, Anfossi e Sarti.

Tali sono Sacchini, Anfossi e Sarti: — Sacchini, che specialmente nell' *Edipo* accennò a quel ritorno alla greca semplicità che fu la piattaforma che servì a tanti altri compositori per interessare il pubblico; — Pasquale Anfossi, uno dei valenti tra gli ambasciatori della nostra musica nazionale all'estero; — Giuseppe Sarti, coltissimo artista che tra la verbosità prolissa comune ai tempi suoi volse l'occhio essenzialmente alla verità dell'espressione drammatica.

Le condizioni dei maestri.

Non è necessario credere però che questi insigni (e tanto meno gli altri che al loro confronto ci appaiono minori) portassero in arte delle idee di propaganda, che fossero come si direbbe oggi di uomini di azione, che sentissero la necessità o magari anche il prurito di

qualche essenziale riforma. Perchè l'artista fosse ritenuto tanto personale da chiamare l'attenzione anche dei colleghi bastava qualche modificazione diremo così rettorica, qualche strappo alla grammatica (c'era allora il Donato musicale non meno sillogistico e noioso di quello famigerato degli studenti in latinità), qualche innovazione secondaria, l'aggiunta di qualche strumento, l'ornamentazione un po' variata, qualche pezzo d'insieme sviluppato un po' originalmente od inserto là dove non era aspettato. Le esigenze erano, come si vede, modeste: ma della radicale riforma nessuno si crucciava, non solo non se ne sentiva la necessità, non ci si pensava nemmeno.

Piccinni.

Il Piccinni stesso, se ben si riguarda, partì per la battaglia contro l'altero tedesco più spinte che sponte, egli era il leader della maggioranza, punto persuasa che si dovesse pigliare altra via diversa da quella fino allora seguita. Perchè si sarebbe dovuto rinunciare alla gaia, semplice, spontanea maniera trasmessa dagli avi? Perchè incaponirsi a cercare nuovo cammino coi relativi intoppi mentre battendo il vecchio, il pubblico dei protettori s'interessava ed andava in visibilio quello degli ascoltatori? Convenzione per convenzione — giacchè in tema di teatro non giova illudersi ma saranno sempre necessarî i compromessi col vero assoluto — perchè cambiare addirittura i cardini dell'arte? Gluck aveva rumoreggiato: malgrado la sua magniloquenza, egli non era che un arrabbiato agli occhi di non pochi contemporanei: l'accanimento stesso che egli mostrava contro gli errori estetici del modo usato, ed al quale egli aveva sacrificato completamente in principio di carriera, non era atto a predisporre in suo favore il pubblico, a richiamare l'attenzione su ciò che v'aveva di vero nel suo furibondo procedere, ad avviare il gusto generale verso un cambiamento essenziale. La riprova chiara e lampante che la parola rinnovatrice di Gluck cadde per allora nel vuoto, o quasi, sta in ciò che, passato il grande clamore della battaglia combattuta sulle scene luteziane, prima che l'ideale da lui intravvisto si facesse carne, occorse ben più di mezzo secolo, bisognò sorgesse la granitica figura di Riccardo Wagner. La lotta famosa tra Gluck e Piccinni parve anzi che, trascorso il primo momento di curiosità, non fosse di eccessivo gradimento del pubblico e dei maestri, tant'è che nulla apparve per allora di spostato nell'andamento teatrale consueto, ed i compositori in maggioranza tirarono via senza preoccupazioni di ascriversi a questa od a quella frazione.

Cherubini.

Cherubini, per esempio, non ebbe certo a parteggiare nel tempo che apparve tra i maestri militanti sulla scena. Quando egli giunse a Parigi, (verso il 1787) era del resto già ben saldamente stabilita in Italia ed in Inghilterra la sua artistica personalità.

Dire che dal Cherubini sia partito il principio di rivoluzione della musica drammatica francese, come ha detto taluno, è forse azzardare proposizione arrischiata, ma certo fecondo oltremodo fu il suo lavoro e l'opera in musica ebbe da lui una spinta efficace nel senso di

una temperata modernità. Il tipo d'opera Cherubiniano non ci appare rivoluzionario, ma tuttavia nel suo complesso è come un contrapposto alla maniera dei maestri napoletani, e specialmente agli spartiti di Anfossi, Paisiello, e Cimarosa. Egli cominciò col ritoccare altrui con audacia singolare ma fortunata, a farvi qualche aggiunta, a rabberciare: concertatore e direttore (per dirla colla frase moderna) del teatro d'opera italiana a Parigi, teatro del quale erano impresarii Léonard e Viotti, ai lavori suoi teatrali ortodossi completamente che ne avevano illustrato il nome aggiunse allora la Lodoïska dove il progresso è evidente, dove la riflessione sull'operato proprio e sull'operato altrui conduce a larga affermazione di arte personale, la Lodoïska che molti intendenti ritengono, ripeto, sia il caposaldo della scuola ove Méhul, Berton, Lesueur, Grétry, e lo stesso Spontini colsero le palme più rigogliose.

Cherubini continuò la sua brillante carriera in Francia con l'Elisa, con la Medea, con Le due giornate, ne raggiunse il culmine qualche anno di poi a Vienna con la Faniska, lo spartito che fece da Haydn e da Beethowen proclamare Cherubini il primo compositore drammatico del suo tempo.

Luigi Cherubini, fiorentino puro sangue, viene da più di un musicografo francese ascritto tra i maestri nazionali: il sistema è comodo ed il vezzo è antico: non era stato forse infranciosato prima assai un altro fiorentino di zecca Giovanni Battista Lulli che si era visto perfino cambiare il nome in Lully?

È vero che al Lulli dovettero i Francesi l'opera loro nazionale e che senza il Cavaliere di Guisa, che lo conobbe adolescente a Firenze e lo portò in Francia onde farne una specie di Rigoletto per la Grande Demoiselle, la Montpensier, e senza il conte di Nogent che poi lo trasse dalla compagnia dei cuochi e dei guatteri, il piccolo Fiorentino non sarebbe salito all'onore di compositore e di capo scuola: ma in ogni modo l'abolizione dei tredici anni che il Lulli passò in patria dapprima è cosa curiosa assai, ed è più curioso che non si sia riconosciuto che lo stile di Lulli è italiano puro, informato su quello di Cavalli e Carissimi, sangue di quel sangue prezioso artistico veneziano e romano che appena inventata l'opera s'aggiunse al sangue fiorentino e diede alla nuova forma d'arte robustezza di nervi, saldezza di carni, vivacità di colore, ogni prerogativa insomma di vita vera e reale.

Spontini.

Questa appropriazione indebita, per usare una frase chiara, di gloria artistica che durò poi fino a Rossini (qualificato per musicien italien, compositeur français) ed alla quale solo si è gagliardamente rifiutato l'illustre hérisson Giuseppe Verdi, continuò in Francia a riguardo di Gaspare Spontini, come se gli studi fatti in Italia con Bartoli, con Bonanni, con Nicola Sala e Giacomo Tritto ed i quindici spartiti scritti prima di partire per Marsiglia, d'onde poi si trasferì a Parigi, fossero proprio state bazzecole da non dover essere tenute a conto.

Vero è che Spontini a Parigi fu accolto a fischi quando presentò la Julie al teatro Feydeau, e che La Petite Maison che tenne dietro alla Julie fu così villanamente ac-

colta che il pubblico tumultuando fin da principio diede l'assalto all'orchestra, fece a pezzi gli strumenti e costrinse ad una fuga poco musicale suonatori e cantanti. Ma per fortuna dell'arte Gaspare Spontini aveva fibra da non patire scoraggiamento, e trovato un poeta, lo Jouy, che ne aveva intravisto il genio, si era posto a musicare il libretto della Vestale disdegnato da Cherubini e da Méhul. Lungo e diligente fu il lavoro, e quando la partitura fu finita, sorsero controversie e contrarietà, occorse un anno di prove, si spesero diecimila lire per la copiatura: ma quando finalmente la Vestale giunse in porto, il successo fu tale che se ne fecero duecento rappresentazioni filate, ed il giurì dell'Istituto di Francia sezione musicale composto di Gossec Grétry e Méhul, quantunque non peccasse di compiacenza soverchia verso Spontini, gli aggiudicò il premio decennale stabilito da Napoleone per l'opera drammatica più rilevante, aggiudicazione fuor d'ogni dubbio oltremodo lusinghiera per quanto in realtà la gelosia abbia sobbillato tante persone e così acute proteste siano sorte che il premio rimase lettera morta, e non entrò mai nelle tasche del maestro.

Dalla Vestale si può veramente affermare che dati un'epoca novella di espressione drammatica, e che l'edificio dell'opera sia stato come rinvigorito: c'est de l'antique, ha scritto giustamente Blaze de Bury, mais non plus de l'antique sophistique d'après Glück, mais de l'antique révélé, inspiré, ayant vie et parfum. Mirabile invero nella Vestale l'ispirazione, l'unità della concezione sempre ferma e sostenuta, mirabile l'arte del raggruppare e disporre le voci, mirabile la purezza dell'armonia e la trama strumentale, tutto insomma: la parola capolavoro della quale si fa oggidì il più deplorevole abuso è l'unica che conviene a questo spartito che dovrebbe rimanere come un Talmud venerato ma chiarissimo per i nostri compositori, e ricondurli alla meditazione ed al segreto della grande linea architetturale dalla quale è così lontana ormai, pochissime eccezioni a parte, l'opera odierna, mosaico se pure non ammasso di concettini, di minuzie, di ricercatezze, di frasi monche e sbilenche, di affettazioni ritmiche e di controsensi armonici.

Ma non ingolfiamoci in geremiadi mentre è proposito ricordare i più notevoli fra gli antesignani del teatro lirico moderno in Italia. E registriamo senza più, prima di passare alla nebulosa dei prerossiniani, due nomi di artisti preclari tra i molti che gagliardamente sostennero le ragioni della musica teatrale in quel periodo, cioè Antonio Salieri e più vicino a noi Francesco Morlacchi.

Salieri.

Il Salieri non aperse certo all'arte orizzonti nuovi, ma fu artista solido, sobrio, equilibrato, mantenne il carattere melodico alle sue composizioni e con piena convinzione gluckeggiò alquanto. Anzi il Salieri fu, cosa quasi incredibile, un maestro italiano caro al rigido Teutono tanto che a lui si rivolse il Glück già famoso quando, ricevuto l'invito di scrivere per l'opera di Parigi Les Danaïdes, aveva accettato e poi si era sentito mancare la lena. Quantunque nuovo alla lingua ed alla scena francese, il Salieri si sobbarcò all'incarico e scrisse in luogo del Glück, il quale poichè l'opera ebbe buon successo, dapprima dichiarò al pubblico che l'ita-

liano era suo sostituto per dirigere la *mise en scène*, poi lo riconobbe come collaboratore, e finalmente attestò che il Salieri era effettivamente l'unico autore dello spartito. Schubert, Hummel, Moscheles si giovarono de' suoi consigli, Beethowen ed i più grandi altri musicisti tedeschi lo tennero come oracolo. Fu Antonio Salieri che scrisse l'opera d'apertura pel teatro della Scala a Milano.

Morlacchi.

Francesco Morlacchi, perugino, ebbe aspirazioni altissime, e lo si chiamò il musicista-filosofo per antonomasia: la sua carriera si svolse in parte all'estero e specialmente in Sassonia dove rimase trentun'anno su cinquantasette che ne visse: felicissimo nell'invenzione, Morlacchi seppe temprare le qualità di natura colla dottrina appresa prima da Padre Mattei e poi dallo studio e dal confronto coi capilavori del teatro tedesco. Col Weber, con Reissiger, oltrecchè con Spontini, Salieri, Rossini, Bellini, e coi migliori altri il Morlacchi fu in affettuosa dimestichezza: genere sacro e genere teatrale convenivano ugualmente al suo temperamento: in quest'ultimo egli avviò il recitativo a razionale riforma, anzi nel *Raoul de Crequi* egli avrebbe delineato tale e quale " netto ed intero „ come dice il Biaggi, il metodo wagneriano vale a dire, per citare le parole del critico fiorentino, " una musica che segue obbedientissima " il dramma che corre dalla prima all'ultima battuta di ciascun atto senza fermarsi mai, " senza cadenze convenzionali, senza quasi distinzione di pezzi. „

I prerossiniani.

Non tutti i compositori di questo periodo ebbero ugualmente nobile l'intento come questi citati or ora: pur degli altri che costituiscono il manipolo che suol indicarsi colla dubbiamente precisa indicazione di prerossiniani si deve far cenno, tanto più che tutti ebbero comune una bella e preziosa qualità, la buona fede. Il modo gaio, sincero, schiettamente italiano continuò in essi senza preconcetti e senza compromessi, era una diluzione di produzione che avrà magari anemizzato leggermente l'opera nazionale: ma questa anemia non era fatale, perchè la Provvidenza riservava all'arte lirica italiana Gioacchino Rossini, e poi Bellini e Donizzetti e Verdi: quindi non solo l'onore ma la fortuna dell'opera nostrana furono ancora ben salvi in tutto il secolo, e se vi saranno malinconie da registrare di poi, ringraziamo il cielo che non tocchi a noi farcene cronisti.

Produrre molto era l'obbiettivo dei maestri, spinti al fare in fretta non meno dal pubblico e dagli impresarii che dal bisogno materiale di guadagnare da vivere. Il lavoro dei compositori valeva pochi bajocchi. Oggi possiamo essere testimoni che con una fortunata opera, anche solo in un atto, si può guadagnare da sbarcare il lunario: chi poi ne indovina due può lasciare un patrimonio alla famiglia: cent'anni addietro un compositore, accatastando note su quintali di carta rigata, stentava per solito a mettere il suo modesto bilancio alla pari, e se la provvidenza lo gratificava di numerosa famiglia, il concerto vocale che più spesso sentiva era quello della prole che chiedeva pane. Accumulavano bensì tesori i divi dell'ugola

d'usignuolo, ma il lauro collocato sul crine del maestro era spesso ironia atroce di fronte alle necessità materiali nelle quali si dibatteva. Vi fu chi fece eccezione alla regola, ma bisogna proprio cercarne l'esempio col lanternino: lo Spontini per esempio riuscì ad accumulare una discreta sostanza e ne fece nobilissimo uso a pro dei colleghi che in vecchiaia erano obbligati a mendicare il pane. Venne poi Rossini, ma egli fu uomo fortunato in tutto, e del resto è noto che il pingue patrimonio lasciato fu piuttosto accumulato dalle speculazioni nelle quali i suoi amici banchieri (Rothschild alla testa) lo ammettevano che dal vero e proprio diretto provento delle sue opere teatrali.

Zingarelli.

Passando ora in rapidissima rassegna la coorte dei prerossiniani, troviamo in prima fila Nicola Antonio Zingarelli. Oggidì lo Zingarelli ci appare quasi modesto gregario; a suoi tempi egli ebbe titolo e dignità di maestro solenne: compositore sacro e profano, zelantissimo insegnante, direttore d'istituti musicali preclaro, egli non lasciò l'opera per vie nuove ma certo ebbe chiara visione della sua potenzialità d'esplicazione. Vero eclettico, egli voleva che gli allievi suoi (e furono alla sua scuola Bellini, Mercadante, Lauro Rossi, Petrella) studiassero i lavori dei sommi maestri del passato e degli artisti forestieri "prendendo sempre di mira "il vero ed il bello che è uno ed immutabile.„ I successi teatrali dello Zingarelli furono tra i più clamorosi del suo tempo. *Montezuma*, la sua prima opera seria scritta pel San Carlo, fu riprodotta in Germania e lodata da Haydn: l'*Ifigenia in Aulide* scritta per Milano gli aprì le porte dell'Accademia Reale di musica di Parigi: *Giulietta e Romeo* fu proclamata una rivelazione, e Napoleone se ne professò vivo ammiratore: *La distruzione di Gerusalemme* al Valle di Roma rimase in iscena per cinque anni consecutivi, e nello stesso teatro la *Berenice* ebbe alla prima rappresentazione tutti i pezzi bissati ed ebbe cento rappresentazioni consecutive. Come passa presto la gloria del mondo! Nulla vive oggi di questi entusiastici successi; pel teatro il nome di Zingarelli è tramontato, appena è se nelle cappelle meridionali d'Italia si spolverano di tempo in tempo alcune fra le dotte e geniali sue funzioni di chiesa.

Fioravanti.

Non ebbe miglior fortuna nella memoria dei posteri Valentino Fioravanti, altro a' suoi tempi applauditissimo compositore che scrisse essenzialmente l'opera buffa. Eppure nel *peccerillo che dava no poco de tuosseco* al vecchio Cimarosa l'arte s'ebbe certo un temperamento d'artista originale e di vero tipico stampo nazionale: ed i cinquanta e più spartiti suoi giocondamente corsero i teatri d'Italia e quelli d'oltr'Alpe, ed egli stesso in seguito ai grandi successi fu chiamato a Lisbona ed a Parigi. E se il nome di Fioravanti ancora oggidì talora è ricordato sul teatro, più di quello dello Zingarelli, ciò viene da che anche il figlio suo Vincenzo ne seguì le orme, e dopo aver studiato la musica di nascosto e contro la volontà dei genitori si diede egli pure al teatro, ed in oltre trenta opere si palesò compositore brillante e simpatico al pubblico.

Righini.

Il bologhese Vincenzo Righini non gareggia coi precedenti come produttività, nè ha spiccata nota personale ne' suoi lavori: tuttavia ben quattordici opere sue furono applaudite in teatro e non soltanto in Italia ma anche a Praga, a Vienna, a Magonza, a Berlino.

Basily, Tritto, Federici, ed i contemporanei

E quindici opere dettò Francesco Basily non ostante le tribolazioni domestiche rimaste leggendarie colla moglie e con cinque figliuole, e cinquanta Giacomo Tritto il teorico insigne. Ed il Pesarese Vincenzo Federici in patria e fuori difese, lavorando gagliardamente, il buon nome artistico nazionale: e se non lo si ricorda più nemmeno nella sua città natìa, egli è perchè " Muore ogni astro in faccia al sol! „ e ben altro fulgore diede a Pesaro l'autore del Guglielmo Tell. Ricordisi ancora il Piacentino Giuseppe Nicolini che fornì al teatro oltre settanta lavori, e Pietro Mercadetti, detto Generali, di Masserano, artista di vivida fantasia e di seria dottrina, e l'Asioli, e Giuseppe e Luigi Mosca, e Michele Carafa, e Nicola Antonio Manfroce, un temperamento che tutti dissero eccezionale di musicista, una magnifica speranza mancata nel ventitreesimo anno di sua età.

E tralasciando omai i mediocri, facciamo un'ultima menzione di Mayr, Farinelli e Paër.

Mayr.

Giovanni Simone Mayr bavarese di Mendorf fu italiano per indole e per elezione, ed in quasi sei lustri di fervoroso lavoro scrisse 63 spartiti pel solo teatro, senza contare una immensità di altre composizioni. Rossini stesso diede degli spartiti di Mayr il più sintetico e lusinghiero giudizio dicendo che " i compositori che cercano, ed inutilmente, forme nuove e " drammatiche, troverebbero bene quello che desiderano e tante e tantissime cose che non " cercano e che sono utilissime ove studiassero le opere di Papà Mayr che è sempre dram" matico e melodico e che canta sempre. „ Come si sa Mayr fu maestro, protettore, amico fedelissimo di Gaetano Donizzetti vicino al quale egli dorme nel Duomo di Bergamo, confuso come ben disse lo Zendrini, in una sola apoteosi.

Farinelli.

Giuseppe Farinelli novera ancor egli al suo attivo oltre cinquanta opere: il Farinelli professò un culto devoto specialmente al Cimarosa e ne imitò il modo così squisitamente che un suo duetto fu consacrato all'ammirazione dei posteri, essendo stato introdotto nel Matrimonio segreto.

Paër.
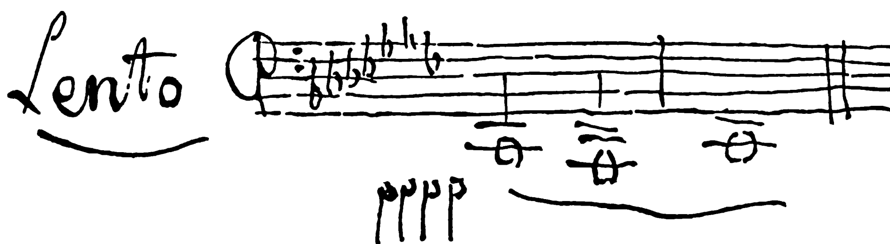
Ferdinando Paër, parmigiano malgrado il nome esotico, fu compositore elevato e personale specialmente, come notò il Biaggi, dove è affetto e dove è passione e pianto. Avviatosi

pel cammino della triade maggiore summenzionata Paisiello-Cimarosa-Guglielmi, non esitò, udito la musica di Mozart, a rinvigorire lo strumentale, a cercare la maggior efficacia dell' espressione lirica.



Aug Lemoine — d'apres une phot. d'Erwin. — Imp. Bertauts, Paris

G. ROSSINI



Fu a Vienna, a Praga, a Dresda ed altrove e finalmente a Parigi ove si occupò essenzialmente dell'organizzazione di spettacoli teatrali, essendo stato chiamato a succedere allo Spontini e poi avendo funzioni varie a Corte. A Parigi Paër rimase mezzo secolo, e come direttore d'orchestra toccò a lui pel primo far conoscere ai Parigini le opere di Rossini: non fu verosimilmente quello per lui il maggior piacere, ma fu giuocoforza acconciarvisi. Ma il giorno in cui il Barbiere di Siviglia comparve, la stella di Paër cominciò ad impallidire, ed egli dovette trangugiare amaro e sputar dolce, perchè dopo non molto tempo Rossini era nominato direttore del teatro Italiano, il che non costituì certo una fortuna per quel teatro, ed il Paër gli divenne subordinato.

Rossini.

Quando Rossini capitò a Parigi cioè nel 1823 la sua ascensione artistica meravigliosa era da tempo compiuta.

A Vienna Schubert e Weber avevano già visto per la concorrenza del nuovo arrivato le loro opere neglette dal pubblico, ed il preciso fenomeno prima che a Vienna ed a Parigi era successo in Italia, ove i più avveduti avevano perfettamente compreso che era inutile dar di cozzo contro la fortuna e contro l'esigenza ormai imperiosa del pubblico, e bon gré mal gré si erano acconciati a seguire il carro del vincitore. Era il vero dilemma posto: o bere od affogare: o bere nel bicchiere rossiniano od affogare nel mare dell'indifferenza del pubblico.

Correva il 1812 quando si cominciò a parlare per tutta la penisola della grande fortuna che accompagnava dovunque la musica di un giovane quadrilustre figlio di un suonatore di corno e di una seconda donna, un tipo di singolare originalità fin da ragazzo, e così spensierato da principio da preferire di fare l'apprendizzo da un fabbro ferraio piuttosto che applicarsi allo studio. Questo giovane era Gioacchino Rossini, il quale del resto, messo giudizio dopo i primi scarti, aveva cantato nelle chiese, era stato maestro al cembalo, aveva studiato con Padre Mattei sul serio e pur essendo disposto sempre alle compagnie allegre, trovava modo spesso di isolarsi mettendosi a tu per tu coi classici, trascrivendone le partiture, fortificandosi nel berne per così dire il succo vitale, ed acquistando ben presto quella meravigliosa sicurezza di mano che al servizio di una fantasia vivacissima doveva ben riuscire a pagine gloriose.

Quali siano le tappe della carriera di Rossini non occorre ricordare: allorchè a trentasette anni egli la volle chiudere di proposito deliberato, ormai col Guglielmo Tell era stato affermato di fronte all'opera antica il melodramma moderno.

Sulle opere rossiniane furono scritte tanti volumi da formare una biblioteca: manca tuttavia il lavoro che dimostri con evidenza di ragionamento la funzione del genio rossiniano nell'evoluzione del teatro lirico: nè questo studio si può fare in una semplice memoria. Questo si può assicurare, che Rossini non scrisse mai di proposito, e che nessuno fu nel fondo meno manierista di lui: se al principio egli parve prono davanti al pubblico, non tardò, se non a

gabellarlo, ad imporglisi ed a comandarlo a bacchetta. Il segreto della sua superiorità del resto fu semplicemente in quella cosa imponderabile che non si può acquistare ad alcun prezzo, nel genio.

I gioielli del ricchissimo scrigno di Rossini non hanno in nulla perduto del loro splendore neanche oggi che il valore ne è diminuito atteso il diverso concetto che si ha del dramma musicale; non vi ha spartito dal Barbiere alla Semiramide, dal Mosè all'Otello, dalla Cenerentola all'Assedio di Corinto, dove la trovata non rampolli quando è meno aspettata, dove con tocchi rapidi, precisi, originali la posizione non sia resa con insuperabile efficacia; non parliamo poi del Guglielmo Tell, monumento insuperabile d'arte.

Le risorse dello stile rossiniano non furono semplici espedienti ma effetti nuovi sempre eleganti ed equilibrati e rispondenti ad un gusto estetico ineccepibile.

Invidiabile esistenza fu quella di Rossini: bambino, al suo capezzale si era assisa la fortuna, egli la prese per le dorate trecce, nè l'amica l'abbandonò pure un istante.

Strepitavano gli impresarii per farlo lavorare ed era suo diletto il lasciarli garrire fino alla vigilia dell'andata in iscena: al momento voluto come per incanto le note andavano a posto sulla carta rigata. Impazienze di speculatori non lo inquietavano, l'unica sensibilità effettiva era quella per il bel sesso e per le agapi proverbialmente accurate. Colle esigenze delle prime donne trovò modo di accomodarsi servendo loro a tutto pasto volatine e fioriture, dietro le quali rimane però sempre lo scheletro sapientemente euritmico e di giuste proporzioni.

Le pressioni di editori che vogliono imporre la merce di scarto del loro stabilimento e le insolenze dei maestri alla critica obbiettiva non erano, è vero, ancora di moda ottant'anni addietro come lo sono oggidì: quanto al resto egli lasciava dire e non ci fu caso che commettesse l'altro sbaglio odierno del voler polemizzare quando un critico onesto ed indipendente compie lealmente il suo dovere di censore.

La melodia (tanto adesso negletta scrisse Rossini nel suo testamento in data 5 luglio 1858) e la nobile tradizione del canto e del modo italiano stavano immensamente a cuore a Gioacchino Rossini. Pel momento in verità è dubbio che si sia rimasti sulla via che egli volle segnata. Ma come ciò sia successo non tocca più a me il dichiarare: basta allo scrivente il constatare come unico sole fra i maestri italiani nati nel XVIII secolo Rossini irradia ancora luce e calore, egli è come l'immenso faro che ha additato all'opera nazionale la via da percorrersi fino all'insediamento di un altro colosso, cioè di Giuseppe Verdi!

Roma, 30 giugno 1900.

Ippolito Valetta



Da Rossini a Verdi

È per semplice incidenza e per riallacciare un grande periodo — ormai giunto al più alto vertice di splendore — ad altro che si va iniziando, il motivo per il quale qui si parla ancora delle opere di Gioacchino Rossini e della grande influenza da esse esercitata e mantenuta per tutto il mondo musicale nella prima metà del secolo or ora passato.

Il teatro con Gioacchino Rossini era entrato in una nuova fase.

Non si potrà affermare che innanzi Il Barbiere di Siviglia i predecessori ed i contemporanei del maestro pesarese non abbiano saputo dare sviluppo alla forma del pezzo lirico: che non abbiano tratto dalle risorse dell'armonizzazione e dello strumentale, tutto quel profitto che poteva essere loro concesso. Cimarosa e Paisiello: Sacchini e Salieri: Paër e Zingarelli, sono nomi i quali, sul sentiero dell'arte lirica, hanno impresso orme profonde conducendola sempre più in alto verso la luce e la perfezione ideale. Ma, è certo tuttavia che, pur nel momento in cui apparve Il Barbiere di Siviglia, il dramma e la commedia lirica in Italia si limitavano assai spesso ad una riunione di scene, arie, duetti e terzetti suggeriti ed imposti più dal capriccio dei virtuosi e dalle pretese degli impresari che non voluti dal librettista o dal compositore. E questo accadeva malgrado esistesse di già l'opera salda e completa di Gaspare Spontini, di Cherubini e di Morlacchi, alla cui influenza, forse, l'arte italiana rimase, sotto un certo aspetto, quasi diremmo, estranea.

Ma se questi celebri maestri, colla duttilità del genio latino avevano saputo ringagliardire sotto più maschie forme le creazioni della scuola ultramontana, il genio di Rossini evolse ad un tratto la pura lirica nazionale sino al momento di conquidere col Guglielmo Tell lo scettro universale: e ciò accadeva mentre Weber creava i suoi migliori capolavori, iniziando la scuola romantica tedesca, e Beethoven, religiosamente amato dal pubblico viennese, dava vita alle sue immortali creazioni sinfoniche.

Gioacchino Rossini dettò — è vero — sotto l'impeto di una genialità spontanea, con meravigliosa facilità, e compose, sino ad un certo momento, senza preoccupazioni di scuole, di indirizzo, di stile o di principî — pur sapendo rispettare per virtù congenita le une e gli altri; — ed in questo il grande pesarese ci appare il vero seguace di quegli artisti italiani e fiamminghi della rinascenza i quali profusero a piene mani le virtù del loro genio fra le più strane ed avventurose vicende di una vita chiassosa e spensierata; — ma quando Rossini volle pensare con mente profonda, acuta, indagatrice; sentire con cuore esuberante di pas-

sione; ritrarre i palpiti ansiosi, gli slanci eroici, gli affetti più intensi con mano sicura e magistrale, egli dettò Guglielmo Tell.

Se la critica parigina del 1829 non accolse con molto calore il capolavoro rossiniano — perchè sembrava ad essa troppo audace e complesso — quella degli ultimi tempi si vorrebbe confortare pretendendo ascrivere Guglielmo Tell nel novero delle opere che appartengono alla scuola francese.

Tutto questo appare per lo meno ingenuo! Rossini, genio eminentemente italiano, per la facilità avuta nel concepire e per l'ampiezza delle linee da lui tracciate nelle sue più grandiose creazioni, fu e rimase sempre italiano, sia che componesse a Venezia od a Vienna, a Napoli od a Parigi. Le qualità estetiche della larga melodia; la robustezza dell'armonizzazione e dello strumentale, passarono è vero attraverso le opere di altri autori; ma se Meyerbeer tedesco; Halévy ed Auber, svilupparono il grande melodramma storico — elevando con questo l'importanza del teatro francese — non furono che seguaci di Rossini, il quale, col secondo atto del Guglielmo Tell — che tutt'ora rimane gigantesco e perfetto, anche se ci facciamo a considerare il melodramma, dopo la riforma wagneriana — creò un' opera di arte musicalmente e teatralmente immortale.

Prova sicura del cammino costante che la mente di Rossini andava operando verso una meta sempre più alta, puossi rintracciare nella maggiore arditezza di stile e nella aristocratica condotta delle composizioni dettate dopo il Guglielmo Tell. Si considerino pure lo Stabat Mater e la Petite Messe Solennelle quali creazioni ispirate soltanto dalla lirica. È certo che esse segnarono un progresso notevole, un cammino ascendente nella stessa opera di Rossini; mentre, senza dubbio, esercitarono la più manifesta influenza presso i suoi contemporanei.

Per esaminare con maggiori risultati le condizioni e lo sviluppo dell' opera italiana, fa d'uopo tuttavia ritornare sul sentiero già percorso.

Mentre Rossini, in tutta Europa, andava trionfando, Luigi Maria Cherubini, al Conservatorio di Parigi, studiava profondamente ogni genere ed ogni stile musicale, iniziando i suoi allievi — che poi divennero i più celebri maestri francesi — nell' arte che egli andava scrutando in ogni sua parte. Fu pure per la salda vigoria dell' arte italiana che la scuola francese fecondò e crebbe alla luce delle nostre glorie.

Cherubini, pur nel periodo della febbre rossiniana, memore dei passati trionfi, ottenuti con Medea, Faniscka, Il portatore d'acqua ecc., scrisse ancora per il teatro, e dettò un capolavoro in quell' Alì Babà (1830) che trascinò all' entusiasmo il pubblico francese. E mentre questo accade, il parmigiano Ferdinando Paër — l' autore di quella Agnese che nel 1810, con giusto intuito, fu proclamato un capolavoro — direttore d'orchestra al Teatro Italiano di Parigi, interpreta le più importanti creazioni del teatro lirico e detta lui pure nuove opere che per lungo tempo si mantengono inalterate nel repertorio del teatro francese. Il maestro di cappella (1821) è appunto fra le più importanti creazioni di F. Paër di quel tempo.

Erasi quindi nel periodo in cui l'arte italiana, esuberante di vita, andava a rinsanguare e vivificare virilmente l'arte d'ogn'altro paese e della Francia in ispecie.

È questo un fatto storico così evidente, che nessuno potrebbe avere la pretesa di contestare.

Gli avvenimenti successivi — come vedremo — confermano sempre più questa affermazione.

***



Vincenzo Bellini

Nel 1826 ai saggi finali del Conservatorio di San Pietro a Majella in Napoli, un giovane pallido, biondo, dal viso di innamorato, dall'occhio profondo, trascina il pubblico all'entusiasmo; i maestri stessi conquide all'ammirazione ed alla speranza per quella Bianca e Fernando che dalla scuola penetra arditamente, ed acclamata, in altri maggiori teatri.

L'anno appresso Vincenzo Bellini detta Il Pirata nel quale egli, con prodigalità regale, versa tutta un'onda verginale di pura e schietta melodia. E con la Straniera, con Giulietta e Romeo che appaiono successivamente a Milano ed a Venezia nel 1829 e nel 1830, le speranze concepite si confermano, i primi successi si ripetono, l'arte belliniana va risplendendo agli occhi del mondo il quale nel cigno catanese ammira il nuovo astro che risplendente fa corona al nome luminoso di Rossini.

Nel frattempo un altro giovane, un lombardo, al pari di Rossini educato alla scuola bolognese del P. Mattei, in diverse produzioni tentava di salire verso il sentiero della gloria. Non compreso, nè persuaso ancora della propria virtù creatrice, si accontenta di imitare l'acclamato Rossini, brancicando, incerto nella via da scegliere.

E la via gliela addita Vincenzo Bellini con la spontaneità e la sincerità delle sue ispirazioni.

Quando Gaetano Donizetti dettò sinceramente, come l'anima andava dentro lui significando, compose a Milano Anna Bolena, a cui dopo pochi mesi Bellini, per il teatro

Carcano e per la Scala, fece seguire quei capolavori che la storia della musica italiana ha consacrato in modo indelebile e le generazioni hanno elevato, con amoroso culto, all'onore di una propria e vera apoteosi.

La Sonnambula — affettuoso idillio — e Norma — classica concezione, severamente tragica—apparvero in quell'anno fortunato che fu il 1831, sintesi meravigliosa della fluidità, della spontaneità, della semplicità, elevata al grado di arte pura.

L'arte di Bellini, tuttavia, non si arrestò alle prime ispirazioni, pur così suggestive, ma si manifestò in molti brani sinfonici e corali in cui la polifonia rendevasi necessaria.

Senza citare i passi delle due opere, le quali avvalorerebbero l'asserto, a provare la importanza del posto che esse occupano nella storia del melodramma italiano, basti rammentare ciò che il Romani — il poeta da Bellini preferito — ha scritto del suo collaboratore. " Dal giorno in cui ci incontrammo ci intendemmo ambidue, lottammo uniti contro le viziose abitudini del teatro musicale, ci accingemmo concordi ad estirparle a poco a poco a forza di coraggio, di perseveranza, d'amore. „

E fu amore quello che ispirò Bellini nel dettare le sue divine melodie; fu amore quello che si riversò per l'onda di tali melodie nel cuore delle generazioni; fu, ed è amore quello che parla tutt'ora a noi, tardi nepoti, col linguaggio di Amina, di Norma, di Elvira.

Oltre ai due capolavori belliniani, nel 1831 apparvero altre opere pur fortunate. Fra di esse si devono ricordare l'opera comica Il ventaglio di Raimondi, non ancora dimenticata: la Chiara di Rosenberg di Luigi Ricci, Giulietta e Romeo di Vaccai, il cui ultimo atto, per lungo tempo, sostituì nell'uso comune, quello dell'opera omonima di Bellini.

A questo punto la cronaca del tempo ci palesa un fatto assai significante. Il mezzogiorno d'Italia nella gara musicale, evidentemente, vinceva le altre regioni per la felicità e per l'importanza della produzione lirica.

Il solo Donizetti rappresentava le province del nord. Ma pur solo, se per la prodigiosa fecondità del suo ingegno, di quanto senza tregua egli andò dettando, non tutto si mantenne giovane all'ammirazione dei posteri, certo molte sue creazioni seppe imporre ai suoi contemporanei ed alla storia. Passò egli, con meravigliosa rapidità, dal genere tragico al comico, così come avea operato Rossini e come Giuseppe Verdi sessant'anni dopo. E per conseguenza all'Anna Bolena, Donizetti fece seguire nel 1832 quell'Elixir d'amore che divertì e diverte tutt'ora con le comiche chiacchierate di Dulcamara, come fa palpitare per le espressioni amorose di Nemorino.

Nel 1833 torna al serio, dettando Il Furioso, Parisina, Tasso e Lucrezia Borgia. Quest'ultima è la sola delle creazioni liriche di quell'anno che, malgrado le incertezze della prima rappresentazione, abbia riportato un deciso successo, che abbia rapidamente percorso i maggiori teatri d'Italia e che si sia mantenuta a lungo in repertorio. In essa la via per cui Donizetti doveva sempre più progredire, andava chiaramente delineandosi; l'indole sua più decisamente rafforzandosi.

Intanto Bellini avea presentato al pubblico milanese—ma con poca fortuna — Beatrice di Tenda, mentre Luigi Ricci esilarava lo stesso pubblico con Una avventura di Scaramuccia.

Nuove conquiste però andavano preparandosi a maggior gloria dell'arte italiana.

Sulla fine del 1834, Donizetti per la prima volta si presenta al pubblico parigino della Sala Favart con Marin Faliero; e poche settimane appresso Bellini — pur egli nelle medesime condizioni — si espone con un nuovo capolavoro — I Puritani — ottenendo un vero trionfo. Il trionfo infatti non poteva mancare a chi per gli accenti di Elvira e di Arturo seppe esprimere, con linguaggio idealmente poetico, slanci ineffabili di tenerezza e di passione. L'adagio che inizia il quartetto del primo atto e la stretta del duetto finale, rimarranno pagine d'oro nel gran libro dell'arte italiana. Nè mutar di sistemi, nè volgere d'anni, potranno riuscire a menomare il significato ed il contenuto di quelle pagine sublimi.

Nei primi mesi del 1835 il siciliano Pier Antonio Coppola riporta a Roma un clamoroso successo con la Nina pazza per amore, opera eminentemente melodica della quale parecchi brani arrivarono ammirati fino ai giorni nostri. Ma nel settembre dello stesso anno — quello che per lui aveva segnato la sua maggior gloria—Vincenzo Bellini moriva poco lungi da Parigi.

Fu uno schianto di dolore, per tutti quanti ammiravano in lui l'angelo tutelare dell'arte lirica italiana.

Quale ironia! Rossini a trentasette anni si asside glorioso su l'alta vetta ormai raggiunta. Bellini, a trentaquattro, muore nel massimo vigore della sua età virile.

Restava solo Donizetti a raccogliere l'eredità dei due insigni che lo precedettero. E l'arte di Donizetti da questo momento subisce una trasformazione fortunata. Direbbesi quasi che lo spirito del maestro bergamasco — da allora — si sia compenetrato in quello di Vincenzo Bellini.

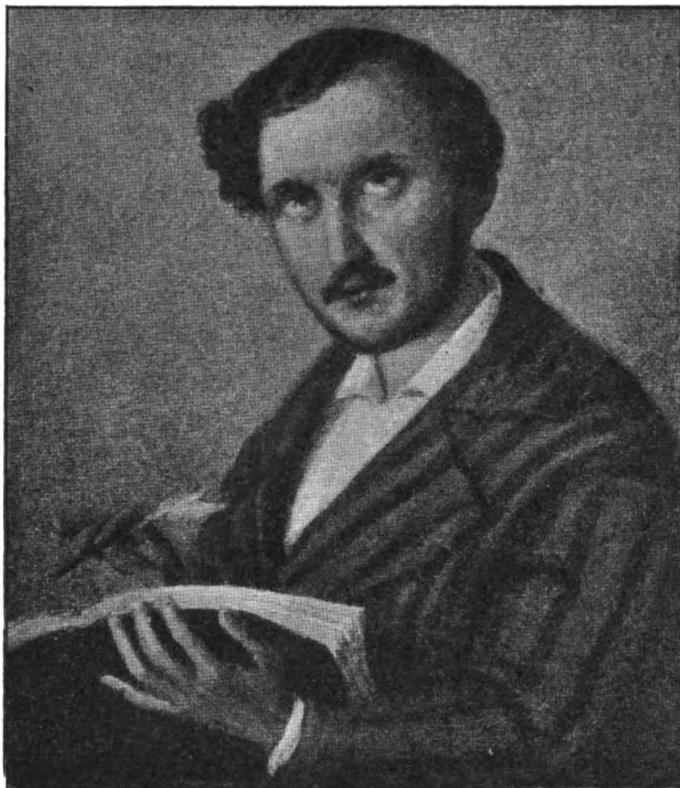
Infatti, parlando di lui, disse un giorno il Donizetti: " Ho pensato di invocare la sua " bell'anima, ed essa mi ha ispirato la Lucia! „

È appunto dalla Lucia di Lamermoor (Napoli settembre, 1835) che comincia la evoluzione più palese dell'arte donizettiana. La melodia diviene più tersa, più sincera e spontanea; la forma meno frammentaria, meglio accurata, più decisa. Forse in Belisario ed in altre opere immediatamente successive, questa tendenza pare affievolirsi — conseguenza, a nostro credere, dello stato d'animo di Donizetti, il quale in breve tempo avea perduto padre, madre, bambina e consorte, mentre ancora si era assunto l'impegno di dirigere il R. Conservatorio di Napoli; ma poi, in Roberto Devreux (Napoli 1831), nella Figlia del Reggimento (Parigi 1840) ed in Poliuto (Parigi 1840) la tendenza manifestata nella Lucia, riappare, per riaffermarsi in modo completo nella Favorita (Parigi 1840), una delle creazioni più ispirate che la mente ed il cuore di Gaetano Donizetti abbiano saputo dettare.

Si resta ammirati nel rilevare come il disgraziato maestro — prossimo alla sua fine miseranda — nello spazio di un solo anno, abbia potuto offrire al pubblico parigino tre delle

sue più importanti ed ispirate creazioni, coronando l'opera propria con quel semplice e sublime quarto atto della Favorita che rimarrà, a lungo, prova altissima di quanto poterono un'anima ardente, un fervido cuore, un'eletta mente di artista.

***



Gaetano Donizetti
(da un quadro di Giuseppe Rillori - 1818).

Mentre l'attività instancabile di Donizetti andavasi svolgendo con tanta fortuna, un maestro napoletano ancor giovane, che anni prima avea dato al teatro parecchi lavori, i quali riportarono tale successo, sebben momentaneo, da meritare di essere proclamato rivale di Rossini, dava alla Scala (1837) Il Giuramento, che oltre ottenere l'applauso più convinto del difficile pubblico milanese, corse e si mantenne per tutti i teatri della penisola, incontrando ovunque schietta simpatia e sincero favore.

Saverio Mercadante al certo, fu uno dei pochi compositori di quel tempo i quali, pur rimanendo in seconda linea, abbiano saputo improntare l'opera propria ad un carattere personale. L'ampiezza della frase melodica, la robustezza dell'armonizzazione e dello strumentale, distinguono nettamente la concezione musicale del Mercadante, il quale nel Bravo (1839) si riaffermò maestro insigne.

Nello stesso periodo di tempo Giovanni Pacini — un altro siciliano educato a Bologna — che già da tempo, a fianco di Rossini, di Bellini e di Donizetti andava stimolando la fortuna e la gloria con un numero pressochè favoloso di composizioni teatrali, delle quali però poche erano riuscite a mantenersi in fama per il carattere loro affatto estemporaneo, presentava a Napoli quella Saffo che tutti devono giudicare degna degli applausi con cui, sino ai nostri giorni, venne accompagnata, perchè in essa, realmente, emergono pregi di ispirazione, di stile, di fattura da lasciarsi addietro molte delle produzioni di quell'epoca, non escluse le tante, anzi le troppe, dallo stesso Pacini prima di allora dettate.

Nello svolgersi di simili avvenimenti, sull'orizzonte del Teatro della Scala, era apparso un altro giovane, il quale con un primo lavoro aveva suscitato di sè larghe e vive speranze.

Il nome nuovo, il nome dato al maestrino — che dalla fertile pianura emiliana era giunto a Milano — dopo la prima rappresentazione dell' Oberto conte di San Bonifacio (18 novembre 1839) era corso sulle labbra di tutti gli ambrosiani.

Giuseppe Verdi ormai era atteso dal pubblico fidente, ad una nuova prova. Ma la prova parve fallire. Quello stesso anno così fecondo di gloria per Donizetti — il quale a Parigi attirava ammirazione su di lui e sull' arte italiana — quel 1840 che riuscì fortunato pel Pacini, non arrise di egual fortuna al giovane bussetano. E non solo non arrise, ma fu pure a lui fonte di intimi crudeli dolori; cause prime dell' insuccesso che accompagnò sulle scene il suo secondo lavoro melodrammatico.



Saverio Mercadante

Varie vicende trascorsero nei pochi mesi di silenzio a cui egli volle sacrificarsi. Sorse però la primavera del 1842, e sorse foriera di gloria vera; di quella gloria la quale senza interruzione accompagnò il nuovo astro sino agli albori di questo nuovo secolo.

Il trionfo del Nabucco aggiunse in modo indissolubile un nuovo anello a quella catena che dai grandi del secolo scorso sino a Rossini, a Bellini, a Donizetti era arrivata a quasi mezzo il secolo, senza interrompersi, senza spezzarsi mai.

La fatalità del destino che attendeva Donizetti, doveva essere vinta dalla potenza del genio immaginoso e robusto di Verdi. Il quale con uno stile tutta virilità ed energia e con accenti fieri, cantò le aspirazioni e le glorie della patria.

E mentre Verdi si riaffermava in modo così decisivo e clamoroso, a Vienna, allo storico Teatro di Porto Carinzia, era ancora il patetico Donizetti — l'erede spirituale di Bellini — che ad Amina dava una compagna immortale in quella Linda di Chamounix, che amorosa ed amata, giunse sino a noi, a commuovere e deliziare.

Poi, nell'anno successivo, Verdi appresta e presenta a Milano I Lombardi alla prima crociata; Donizetti con voce più armoniosa ed insinuante, canta e crea a Parigi il fine Don Pasquale, a Vienna Maria di Rohan, ed a Parigi ancora, quello che fu il suo canto del cigno: Don Sebastiano. E Mercadante intanto si riafferma a Torino col Reggente, opera che ebbe lunga e prospera vita.

Questi i trionfi, queste le glorie dell' arte italiana!



Dalla sera in cui alla Scala si è rappresentato per la prima volta il Nabucco, da ben cinquantanove anni, la gloria di Verdi inonda l'Italia di luce fulgida ed abbagliante. Vicende politiche ora tristi ed ora liete: periodi di aspre contese artistiche: sistemi e scuole in opposizione fra di loro, momenti di morbosità ultramontane, tutto egli ha dominato con l'arte sua virile, energica, incisiva; mantenendosi, sopratutto, eminentemente italiano.

I vecchi l'amano con trasporto per le emozioni profonde ad essi procurate nei momenti eroici del nazionale riscatto; i superstiti d'una epoca ormai remota, si commuovono si appassionano ancora alle calde melodie di chi ha cantata la patria ne' suoi destini, nei proprî entusiasmi; i giovani cresciuti con altre aspirazioni artistiche, si riportano alle finezze penetranti e suggestive del magnifico primo atto di Don Carlos: agli squisiti, magistrali tocchi pittorici d'Aida; con maggior entusiasmo, perchè più intime e comprensive, alle pagine di Falstaff, risplendenti il più sereno classicismo. E tutti si protestano grati al glorioso Maestro che dopo qualche anno di silenzio, coraggioso, audace, abbia fatto seguire un nuovo capolavoro che la stessa evoluzione estetica consacrerà in avvenire fra le opere le quali coronano superbamente l'edifizio del vero e legittimo periodo classico della musica italiana.

Il genio verdiano, nella storia musicale d'Italia, domina il nostro secolo. Esso ha varcato i gioghi nevosi, il mare tempestoso, le lande lontane; è penetrato in ogni più recondito recesso ove palpita un cuore, ove un'anima sente e prova il fascino della commozione.

Ciò che appare nell'opera di Verdi, ciò che superbamente emerge dall'arte sua, anche da quelle pagine che la critica potrebbe credere destinate ad essere travolte dalle ingiurie del tempo, è la personalità la quale raccoglie in sè, e man mano va sempre più raffinando, tutte le tendenze, le caratteristiche, le virtù — e, se vogliamo anche, i difetti — dell'arte italiana.

Lungi dal ripetersi, dal ricopiare sè stesso, lontano dal mostrarsi stanco ed infiacchito, anche nelle opere più recenti, Verdi non ha fatto che camminare, ricercando nell'intima inesauribile, feconda sua vitalità psichica ed intellettuale, il segreto di ininterrotta giovinezza, di gloriosa, superba grandezza. Infatti, chi potrebbe dire che la passione dalla quale sono animati Gilda ed il Duca, Manrico e Leonora, Violetta ed Alfredo pur nell'espressione musicale, risenta l'una dell'altra? Eppure pochi mesi di distanza passarono fra la composizione di Rigoletto, del Trovatore e della Traviata.

In questa virtù organica, risiede appunto tutto il segreto pel quale le creazioni di Giuseppe Verdi resistono e resisteranno a lungo nel dominio dell'arte viva, malgrado tutte le evoluzioni del gusto e della moda; malgrado le stesse innegabili conquiste a cui la tecnica è potuta arrivare nella seconda metà del secolo XIX.

Quando Oberto conte di S. Bonifacio ed Un giorno di Regno apparvero al pubblico, Gaspare Spontini si riposava sugli onori che tutta Europa gli avea tributati pe' suoi due capolavori: La Vestale e Fernando Cortez.

Rossini da dieci anni avea raggiunta l'alta vetta sulla quale era asceso con Guglielmo Tell. Bellini, il dolce cigno della melodia, già da tempo era trapassato da questa vita terrena per assurgere all'immortalità. Donizetti avea ormai composte Lucrezia Borgia e Lucia di Lamermoor.

In un momento difficile il giovane maestro bussetano era dunque entrato nell'arringo del teatro lirico.

Le prime manifestazioni sicure della sua anima artistica si incontrano nel Nabucco; nella energica stretta finale della Sinfonia; nel canto largo e commovente del coro: Va pensiero sull'ali dorate, a cui tre generazioni si sono commosse ed hanno palpitato.

I Lombardi alla prima crociata di cui son rimasti celebri, il coro: O Signor che dal tetto natìo ed il terzetto dell'ultimo atto, videro la luce della ribalta alla Scala, nella primavera del 1843. Un anno appresso (1844) la Fenice di Venezia ebbe la primizia del quinto spartito verdiano; e fu desso quell'Ernani che in breve tempo divenne popolare in tutta Italia. Poi ai 3 di novembre dello stesso anno, Roma accoglieva con largo plauso I due Foscari, a cui successe nei primi mesi del 1845 Giovanna d'Arco, sulle scene del maggior teatro Milanese. Seguirono poi Alzira (Napoli, S. Carlo, 12 agosto 1845) ed Attila (Venezia, Fenice, 17 marzo 1846).

Di tutte queste creazioni il maggior plauso in quell'epoca, e la durata sulle scene anche al presente, furono riserbati al Nabucco ed all'Ernani. Apparso in un momento di caldo amore patriottico, anche Attila scosse profondamente gli animi, ma in seguito non fece che rare apparizioni.

Con Macbeth (Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847) il compositore accenna a cercare nuovi orizzonti; e questa ricerca traspare altresì da I Masnadieri, (Londra, Teatro Reale, 22 luglio 1847), sebbene questo spartito non abbia riportato un deciso successo.

Nel periodo di tempo che ci troviamo ad esaminare, l'attività e la fecondità del maestro uguaglia, se non vince, quella de'suoi più fortunati predecessori. Così pochi mesi dopo l'apparizione dei Masnadieri — nel momento in cui Gaetano Donizetti, a Bergamo, spirava fra il compianto generale — Verdi, rimasto il principale erede della gloria de' maggiori maestri italiani, prepara per Trieste Il Corsaro e per Roma La Battaglia di Legnano. A questi due spartiti fa succedere quella Luisa Müller (Napoli, Dicembre 1849) nella quale, con la sana e fresca ispirazione, le nuove tendenze di stile e di forma vanno sempre più ampliandosi e riaffermandosi in un indirizzo più deciso e sicuro.

Stiffelio (Trieste 1850) riprodotto poscia a Rimini nel 1857 col titolo di Aroldo, non ottiene grande favore presso il pubblico, e non rappresenta che una parentesi nella gloriosa ascesa del maestro bussetano.

È con Rigoletto che Verdi si trasforma completamente; è con questo mirabile lavoro che i tentativi manifesti in Macbeth ed in Luisa Müller di voler assurgere a maggiore perfezione di forma e di sistema, trovano l'ausilio più ampio e potente nel linguaggio del genio che parla con accenti di caldo amore, di straziante dolore.

A Rigoletto, il capolavoro che la storia dell'arte salutava con entusiasmo e tosto incideva nelle sue pagine a caratteri indelebili, si aggiungeva Il Trovatore, opera forse, nello stile e nella condotta, meno perfetta della prima, ma ricca di pagine geniali, robuste, ispirate, che tosto ottennero una popolarità grandissima.

Dopo pochi mesi dell'apparizione del Trovatore, ecco che Verdi — inesauribile nella sua vena feconda — fa seguire La Traviata il cui quarto atto, col quarto atto del Rigoletto, consacra e compie in modo immortale la prima evoluzione della musa verdiana. Dalle frasi incisive ed ampie per cui Nabucco ed Ernani colpirono il pubblico dell'epoca, l'autore è passato al motivo passionale, sostenuto da intime e più ricercate modulazioni armoniche.

L'arte lirica del virile maestro si è trasformata nell'espressione psicologica dei personaggi i quali amano e piangono in uno slancio di affetto e di passione umana, veramente soggiogante e conquistatrice.

I Vespri siciliani (Parigi, 1855) Simon Boccanegra (Venezia, 1857) sono opere storiche dalle linee grandiose. In esse le qualità organiche per cui Rigoletto e la Traviata rivelarono all'arte un nuovo aspetto del genio verdiano, appaiono come soverchiate da un ritorno a forme melodrammatiche che l'autore sembrava avesse di proposito abbandonate.

Ma una più secura estrinsecazione delle due tendenze che nella fantasia di Verdi miravano ad essere congiunte in un solo fine, si riscontra negli spartiti successivi: il primo dei quali ottenne tanta fortuna e tanto favore quanto ne incontrarono Rigoletto e La Traviata. Si intende accennare ad Un Ballo in maschera (Roma, 1859) alla Forza del Destino (Pietroburgo, 1862) ed a Don Carlos (Parigi, 1867).

In quest'ultima opera in ispecial modo si contengono scene intiere di una efficacia che conquide l'animo, per il senso di squisita modernità e di energia drammatica che in esse domina potentemente.

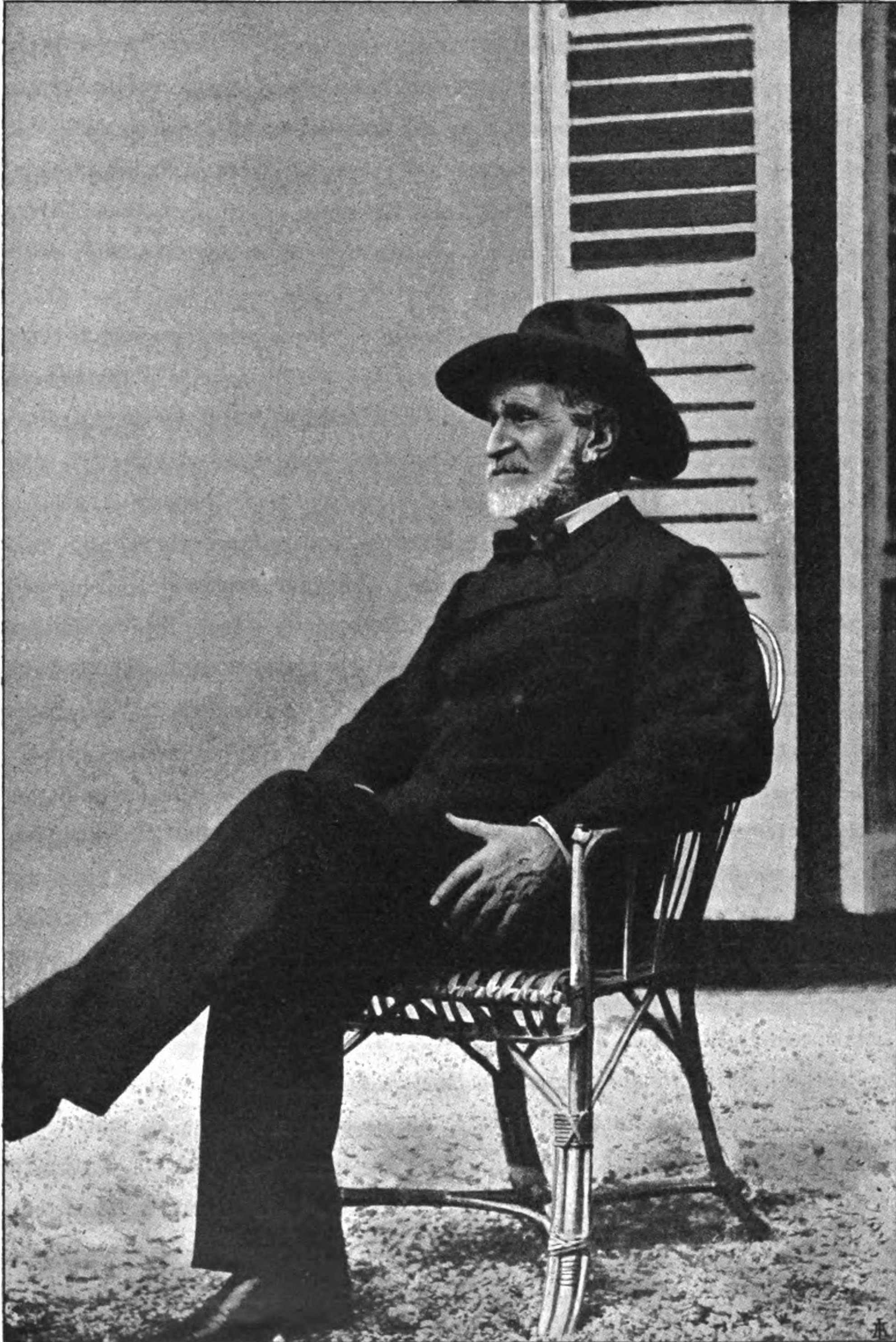
Fra le creazioni di Verdi le quali, unanime e duraturo, sollevarono l'entusiasmo del pubblico e l'ammirazione della critica, va collocata L'Aida, apparsa per la prima volta al Cairo il 24 dicembre 1871.

L'indole di questo scritto non permette di dettare che impressioni generali, rapide e sintetiche, sull'opera grandiosa di Giuseppe Verdi. Ecco perchè siamo costretti a riprendere l'esame momentaneamente interrotto osservando dall'alto la linea amplissima che segna il percorso di tutta la creazione, a cui ha dato vita il genio dell'immortale maestro.

I quattro periodi più importanti che sono rappresentati da Nabucco, Lombardi ed Ernani; poi da Rigoletto e dalla Traviata; indi da Don Carlos ed Aida; infine da Otello (1887) e da Falstaff (1893) segnano le tappe ascendenti di un ciclo che va man mano svolgendosi, abbracciando un periodo di tempo superiore alla media comune della capacità umana.

A mezzo secolo di distanza dai primi successi, qual è l'artista, il pensatore, lo scienziato il quale possa dire di vivere la vita stessa che attorno a lui si svolge e si agita?

Giuseppe Verdi trascorre la sua giovinezza in un ambiente angusto e ristretto, quale doveva essere per lui la dimora di Busseto.



Giuseppe Verdi

Gli riesce di portarsi a Milano, e quì lo perseguitano alcune avversità che sul suo animo dovevano pur esercitare una impressione di sconforto e di tristezza. Studia e lavora; ma tutto deve ricercare in sè stesso!

Questo fatto, nella realtà transitoria dell' esistenza, gli sarà forse apparso un inciampo. Al contrario doveva divenire la causa principale della sua fecondità, della sua personalità artistica.

Milano certamente, sessantacinque anni addietro, per quanto attraesse entro le sue mura letterati ed artisti di bella fama, come ambiente musicale non si sarebbe potuto paragonare a Vienna, dove le tracce durature impresse dalla vita artistica ivi trascorsa da Glück, Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, erano penetrate nell' educazione stessa della popolazione. Nè sarebbesi potuto confrontare Milano a Parigi, dove Cherubini e Rossini facevano convergere attorno alla loro personalità, tutto il mondo musicale che nelle diverse branche dell' arte, dominava la Francia intiera.

Erano quindi circoscritti per Verdi i mezzi di coltura e di educazione; limitate le occasioni per sentirsi stimolato all' emulazione; modeste fors' anco le sue aspirazioni. Ma natura prepotentemente lirica, egli, quando si vide dischiusa la via dell'avvenire, volle dedicarsi a preferenza a quel ramo dell' arte verso cui si sentiva attratto da irresistibile trasporto! E compose pel teatro!

E continuò il lavoro suo fecondo, studiando in sè stesso, traendo vantaggio continuo dall'esperienza che venivano porgendogli le sue stesse creazioni, modificando, sviluppando in una continua progressione tecnica, in una costante evoluzione estetica, tutto sè medesimo.

Per conseguenza sono a ritenersi poco fondate le conclusioni di quelli i quali pretendono che l' arte di Wagner possa aver esercitato qualche influenza sulla maniera di Verdi. Saremmo quasi tentati a dire che questa è una assurdità.

Certo, la mente di Verdi deve aver pensato assai, innanzi alle potenti manifestazioni wagneriane; certamente il suo animo deve aver sentito profondamente, intimamente per esse. Ma comprese benanco, come la propria forza risiedesse appunto nella possibilità di mantenersi in un' orbita tutt' affatto personale e distinta. E restò il maestro italiano per eccellenza, nella ampia traccia melodica; nella veste armonica, monda di morbosa sensualità; nello stile vigoroso, senza molli raffinatezze; nello strumentale, spoglio di ogni strana ricercatezza; finalmente, nella forma quadrata, incisiva, chiara, determinata.

In Otello e Falstaff sono state abbandonate le vecchie divisioni degli atti in romanze, duetti, scene, finali, ecc. Questo è vero! Ma, senza che proprietà alcuna sia stata tolta allo sviluppo scenico, alla continuità drammatica, il classico pezzo, vestito di più moderni indumenti, esiste del pari, si delinea chiaramente, dando forma lirica ad una logica successione di episodî e di situazioni drammatiche.

E poichè il dramma lirico è una forma d' arte da cui il convenzionalismo non potrà mai allontanarsi, poichè la verità scenica ad ogni costo, nell' opera in musica resterà sempre un desiderio, sia permesso di dire, che, convenzionalismo per convenzionalismo, il solo logico ed accettabile rimarrà in ogni tempo quello dei compositori i quali nel dramma lirico hanno voluto e saputo fare della musica.

La grandezza di quella scuola musicale che in Giuseppe Verdi ha avuto uno de' suoi più gloriosi rappresentanti, risiede altrove che nella semplice esteriorità; sta tutta nell'intima espressione psicologica a cui assurge la melodia. Forse un compositore il quale oggi interpretasse come Giuseppe Verdi il quartetto del Rigoletto, in una linea così ampia e sviluppata, ma pure con significazione psicologica sì intensa e vera, sarebbe tacciato di convenzionalismo!

Eppure non è ciò che la critica, nè ora nè mai, potrà dire di quella pagina immortale.

* * *

Fra i compositori italiani che durante il più fulgente periodo della gloria verdiana ottennero dal pubblico, largo, se non duraturo, favore, Lauro Rossi va ricordato dei primi. Egli chiamato fin dal 1822 al Teatro Valle di Roma, avea avuto occasione di produrre innanzi al pubblico diverse sue opere, fra le quali I falsi monetari (1834) che ebbero grande successo, e che con alterna fortuna arrivarono sino ai nostri giorni.

Le aspre vicende di una vita artistica assai fortunosa avevano condotto il Rossi per parecchi anni in America, ove, a volte, era stato direttore, impresario o cantante — a seconda del bisogno e delle necessità — e da dove era tornato nel 1843 ricominciando l'interrotta carriera di compositore melodrammatico.

Nel numero considerevole di opere da lui composte poi, emerse il Domino nero (Milano, 1843) per lungo tempo bene accolto dal pubblico sui teatri della penisola. Però uno dei maggiori meriti che a Lauro Rossi deesi attribuire, è quello d'aver dato largo impulso agli studii musicali durante il tempo in cui egli, in qualità di Direttore, resse le sorti del Conservatorio di Milano (1850-1871) e di Napoli (1871-1878). Uomo di larghe vedute, illuminato da un sano criterio eclettico; colto pure nelle discipline letterarie; sotto la sua sapiente direzione il Conservatorio di Milano passò un lungo periodo di robusta vitalità. Dei migliori musicisti d'Italia sorti nella seconda metà del secolo, parecchi appartennero alla scuola lombarda nel periodo di tempo in cui appunto Lauro Rossi si trovò a dirigerla. Così Ponchielli, Cagnoni, Gomez, Boito, Faccio ed altri insigni che all'arte italiana recarono novello vigore, si educarono sotto la guida sapiente ed ordinata di Lauro Rossi.

Non minor profitto seppe egli ottenere dalla scuola napoletana dopo che, per l'abbandono in cui la vecchiaia precoce di Mercadante l'avea lasciata, si trovò ad aver bisogno d'una mente direttiva equilibrata e colta.

A distanza di parecchi anni da avvenimenti artistici i quali si succedettero con frequenza e non interesse, ma che tuttavia non lasciarono tracce profonde, molti fatti paiono annebbiarsi e confondersi fra di loro. È certo però che se di nomi divenuti poscia illustri per altre ragioni, non si conserva nella memoria del pubblico ricordanza viva e profonda, il teatro, spesso, consacrò l'opera loro all'ammirazione della storia dell'arte italiana, fecondatasi pur nel lavoro intellettuale, coscienzioso e sincero, di artisti di bella fama.

Oggi, soltanto le cronache rammentano i successi della Lina del veronese Carlo Pedrotti, rappresentatasi nel 1840; della Fiorina dello stesso autore, la quale data dal 1851 e che percorse tutti i teatri d'Italia al pari di Tutti in maschera, gaia opera comica che dal 1856 è giunta fin quasi a' giorni nostri, ammirata per la sua spontaneità, per la sua giocondità e freschezza e che meriterebbe di essere mantenuta nel repertorio italiano. Ma dopo aver compiuto nel 1859 Isabella d'Aragona — opera che ebbe pure discreta fortuna — il Pedrotti, come già Lauro Rossi, e come poscia Alberto Mazzucato, doveva legare il suo nome ad una azione artistica non meno feconda di benefici risultati. Fu egli direttore d'orchestra ed interprete insigne, acclamato lungamente a Torino per la propaganda popolare dell'arte sinfonica, ivi da lui iniziata e condotta ad un alto grado di sviluppo. Educatore esperto, diresse con sapienza illuminata il Liceo musicale torinese fino a che venne chiamato a fondare il Liceo Rossini di Pesaro. E questi titoli contribuiranno senza dubbio a mantenere vivo nel culto degli studiosi il nome dell'eminente musicista, pur quando la memoria delle sue opere — per la legge inesorabile del tempo — si sarà confusa e smarrita.

Di Alberto Mazzucato — udinese — apparve nel 1838 Esmeralda, opera per qualche tempo fortunata. Nel 1841 fece egli rappresentare ancora I due sergenti e nel 1843 Luigi V che ottennero pure largo plauso. Ma d'allora l'eminente musicista, teorico insigne, critico, maestro, filosofo e letterato, rivolse l'opera sua alla didattica ed allo studio dell'estetica, recando non dubbi vantaggi al crescere ed allo svilupparsi dell'arte italiana. Egli pure al Conservatorio di Milano, insegnò composizione ed estetica divenendo poi, nel 1871, del celebrato Istituto direttore sapiente, energico, illuminato.

Nel 1855, e per parecchi anni successivi, incontrò molto favore in Italia, l'Ebreo del vicentino Apolloni; opera di riflesso, dettata nella prima maniera verdiana, e per conseguenza creazione affatto secondaria, e che oggi non desta, nè potrebbe destare speciale interesse.

Al contrario, sebbene la produzione sua, dalla rapidità dell'evoluzione artistica compiuta in questi ultimi decenni, abbia perduto in efficacia, pure, parlando dell'opera di Enrico Petrella, si è costretti a dire con parole assai diverse. Innegabilmente nelle sue creazioni dettate pel teatro, si rivela un ingegno fervido, un'ispirazione feconda, fresca e geniale.

L'azione sua, per lungo tempo, era rimasta limitata alle scene napoletane e per esse creò moltissimo, meritandosi, ancor giovanetto, favore e popolarità. Ma egli componeva quasi estemporaneamente, troppo sicuro di sè, mentre Bellini, Donizetti e Verdi, andavano conquistando il mondo musicale. E nell'arringo egli non riuscì a vincere, nè potè collocarsi a fianco de' sommi suoi contemporanei.

Il primo vero successo che porta il suo nome attraverso la penisola, l'ottiene con Le precauzioni, opera comica apparsa nel 1851.

Ad essa seguono Marco Visconti (1854), Assedio di Leida (1856), Ione (1858) tutte fortunate, ricche di invenzione melodica, dettate in uno stile italiano limpido, dalle linee ampie, ma purtroppo assai negletto nella veste armonica e, bene spesso, pur nella forma e nello strumentale.

La Contessa d'Amalfi (1864) ed I promessi sposi (1869) segnano una linea ascendente verso una maggiore perfezione estetica.

Questi spartiti, che riportarono felice successo, tennero i teatri d'Italia per parecchi anni e con fortuna; ma poi scomparvero, lasciando soltanto Le precauzioni e Ione a rammentare al pubblico quanto fervida fosse la geniale fantasia di Enrico Petrella.

Oltremodo simpatica ne appare quella mite e dolce figura di artista che fu Antonio Cagnoni, compositore semplicissimo, ma eletto.

Fin dal 1848, tutt'ora allievo del Conservatorio di Milano, produsse egli un' opera buffa Don Bucefalo che per parecchio tempo, con ininterrotta fortuna, percorse i teatri d'Italia, riportando ovunque grandissimo successo. Purtuttavia lo stile del Cagnoni allora non era peranco apparso quale si rivelò poi, sereno, idilliaco, quasi diremmo, figliazione diretta dei Cimarosa, e dei Paisiello e forse, sotto un certo aspetto, pur della dolce serenità belliniana e donizettiana quale traspare nella Sonnambula e nella Linda di Chamounix. Michele Perrin (1864) Claudia (1866) Papà Martin (1871) fra le molte creazioni dettate dal Cagnoni, sotto questo aspetto, meriterebbero di venire studiate ancora, ed applaudite dal pubblico con maggiore frequenza, anche perchè del genere giocoso e semiserio non andasse dispersa la bella e sana tradizione italiana.

***

Dei compositori italiani che hanno creato pel teatro lirico in quest' ultimo trentennio, parecchi sono passati dalle acclamazioni più entusiastiche ad un abbandono quasi completo. Forse ciò va spiegato con la rapida evoluzione estetica che l'arte lirica è andata operando gradatamente per la prepotente influenza esercitata su di essa da varie tendenze, principale quella procurata da una coltura più larga insinuatasi a poco a poco, tanto negli studiosi quanto nel pubblico. Ma non è a tacersi tuttavia che, per qualche parte, la ragione del rapido oblio a cui si son visti condannati compositori, ieri acclamati, deesi attribuire altresì alla poca consistenza delle loro idee musicali, alla tenuità dell'indirizzo artistico da essi seguito, e soprattutto alla preoccupazione, sola e costante, di volere l'effetto ad ogni costo, ricalcando pedestremente l'opera propria sulla falsa riga di quella dei compositori più celebri e fortunati.

Il dettare la storia critica del dramma lirico dal 1870 ai nostri giorni, sarebbe cosa ancor prematura; riescirebbe troppo soggettiva, sì da meritare — e forse con ragione — l'accusa di falso. Noi quindi, non potendo nè dovendo recare in questo scritto opinioni affatto personali, amiamo osservare su risultanze ormai indiscutibili, il cammino percorso d'anno in anno, dall'arte lirica italiana.

Mentre la stella di Giuseppe Verdi ascendeva luminosa verso lo spazio immenso che la storia ha fermato con mano scultorea, un giovane maestro veronese, da poco uscito dal Conservatorio di Milano, fido amico d'altra elettissima anima d'artista, tutto conquiso da

aspirazioni ardenti, al pubblico dubbioso ed incerto innanzi ai nuovi tentativi, osava presentare il frutto del suo nobile lavoro intellettuale. Fu nel 1863 che Franco Faccio — divenuto poscia l'insigne direttore d'orchestra del R. Teatro alla Scala — rappresentò a Milano I profughi fiamminghi, opera che sollevandosi dall'indirizzo di sterile e servile imitazione seguita da molti, non fu compresa.

Ma discussa vivamente allora, nelle parti che di essa si conoscono, rimane ancor oggi testimone della forte tempra di compositore rivelata dal Faccio in ancor giovanissima età.

Nel 1865, cioè a soli due anni di distanza, egli rappresenta a Genova Amleto su libretto di Arrigo Boito; nome divenuto poscia illustre nel campo dell'arte, per quello di un musicista e letterato di fama assodata e duratura. Anche ad Amleto toccò la sorte del primo lavoro teatrale compiuto dal Faccio. Eppure ciò che di tale lavoro venne dato alle stampe, attesta luminosamente quanto il teatro lirico potesse ripromettersi dalla potenzialità artistica del suo autore.

La cagione degli insuccessi teatrali del Faccio non va certamente ricercata nelle circostanze da noi esposte più addietro; poichè, anzi, è per la severità del pubblico verso il maestro veronese, messa a contatto con lo strano, ma effimero entusiasmo avuto per altri, che noi ascriviamo il nome dell'autore d'Amleto fra quelli dei più forti ed originali compositori della giovane scuola. Fu invece l'arditezza degli intendimenti artistici, condivisi, anzi, forse, incoraggiati da Arrigo Boito, la causa dell'indifferenza, meglio, dell'ostilità del pubblico al quale il Faccio si era fino allora presentato. Sfiduciato, oppure smarrita in lui la speranza di poter trionfare dell'aspra lotta, Franco Faccio volse la sua attività alla interpretazione dei lavori altrui. E divenne direttore d'orchestra celebrato.

Ma Arrigo Boito non piegò; nè si ruppe la sua fibra robusta fra l'imperversare dello scherno e della derisione. Da lungo tempo meditato, egli nel marzo del 1868 fece rappresentare alla Scala quel Mefistofele che accolto la prima sera in qualche parte con applausi convinti, venne, nei punti più difficili e salienti, volgarmente fischiato dal pubblico, e da una parte della critica poi — alla quale si era messo a capo Giuseppe Rovani — demolito senza tregua.

Quale glorioso insuccesso! Perchè Arrigo Boito poeta robusto ed ispirato, compositore nobile, aristocratico: libero ed emancipato da ogni convenzionalismo, seppe dar vita ad una opera grandiosa, creando sulla trama di Goethe una forma lirica affatto nuova pel teatro melodrammatico italiano: perchè sotto il fascino di queste ardite idealità seguì egli le linee esteriori — noti il lettore quello che intende esprimere questa affermazione — delle forme wagneriane, fu accusato d'essersi asservito alla scuola ultramontana, di esser divenuto seguace dell'arte dell'avvenire! Ed il biondo poeta, il genio incompreso, come per derisione ebbe a chiamarlo il Rovani, si sarebbe preteso poter ridurre al silenzio con l'arma del ridicolo.

Oggi, al contrario, come appare piccina e puerile l'opposizione che allora, ad alcuni, parve giusta e meritata. Come si dimostrano vane ed interessate le avvisaglie che anche dodici

anni più tardi dalla data della memorabile caduta, a Milano specialmente, accompagnarono l'opera di Boito fra il motto di spirito e la caricatura; fra la sentenza cattedratica della critica saccente ed il costante sarcasmo di qualche presuntuoso pedagogo.

Boito, dopo l'insuccesso della Scala, ritoccò — non diciamo corresse — il suo Mefistofele. Tolse da esso le scene che al pubblico parvero di troppo difficile comprensione; altre rifece. Ma la grandiosa concezione nelle sue linee generali rimase intatta.

Nella nuova veste Mefistofele venne ripresentato al pubblico; e questa volta fu a Bologna cui toccò l'onore di rivendicare all'arte italiana, dall'obblio che la minacciava, una creazione veramente tipica ed originale. Da quel giorno, ben venticinque anni sono passati. Quanti effimeri entusiasmi, svaniti alla luce vera dell'arte e del tempo. Quanti melodrammi goffi e tronfi, ridotti al nulla, da questa sana opera d'arte la quale, senza destare morbose esaltazioni nella folla, entrò a grado a grado nella sua anima, si impossessò a poco a poco del suo spirito, e vi si assise amica serena, sicura di sapersi conservare a lungo l'affetto spirituale di vecchi e di giovani.

Dell'opera wagneriana — abbiam detto più addietro — Boito non seguì che le linee esteriori, plasmando in una forma nuova pel teatro italiano, la materia prima, sgorgata dal suo animo e dal suo cervello e rivelantesi sempre nella sua genesi e nel suo sviluppo, italiana. Egli si studiò di accostare il dramma lirico ai principî del vero; di dare alla parola un contorno melodico naturale ed espressivo. Da ciò una semplicità di mezzi che affermata trent'anni addietro, sarebbe apparsa quasi un paradosso.

Delle pretese e temute nebulosità ultramontane cosa esiste infatti, sì nel libretto che nella musica del Mefistofele? Nulla! Forse potrebbero ritenersi tali i frequenti spunti beethoveniani, le progressioni weberiane del Sabba romantico, la freschezza cristallina dell'Obertas che da lontano ne ricorda qualche cosa del Mendelssohn? Neghiamo!

Giacchè lo spunto beethoveniano in Boito non appare stroncato, ma è come l'inizio di una frase che si svolge e si sviluppa ampiamente in una logica e ricca successione di disegni melodici i quali, fra di loro, costituiscono una unità indivisibile ed indissolubile. Molti esempi potremmo recare a suffragio di quanto esponiamo. Non dobbiamo tuttavia dimenticare di ripetere e di insistere sull'italianità schietta dello stile usato dall'illustre autore di Mefistofele.

Osserviamo! Fin dal primo tema corale del prologo " Ave, Signor degli angeli e dei santi „ la frase appare netta, decisa. E chiarissima appare pur l'altra — tanto semplice e caratteristica — che accompagna la sortita di Mefistofele:

" Il Dio piccin della piccina terra
" Ognor traligna ed erra. „

del pari che la casta Salmodia delle penitenti.

L'inviluppo armonico — di preferenza diatonico — non soffoca nè spezza minimamente il disegno melodico, il quale emerge sempre nitido, comprensibile, sia al primo apparire di

Faust sugli spalti di Francoforte, che al soave cantabile a cui il vecchio dottore si abbandona nell'atto di rientrare nella sua officina; piena l'anima di desiderî vaghi, indefiniti, e delle voci della natura, festante nel rigoglio latente della primavera.

Calma, dolcezza, semplicità, accompagnano le parole ingenue di Margherita nel giardino; passione viva, e sete d'amore dominano l'animo di Faust, mentre il linguaggio beffardo di Mefistofele, composto di frasi tronche e spezzate, di accenti sarcastici sorretti da disegni ritmici strani, come la natura del personaggio a cui sono appropriati, collocano questa scena fra le più originali, se non fra le più riuscite dell'opera.

Dove la fantasia di Boito ha avuto lampi di intuizione veramente grandiosi, dopo il Prologo, si è nel Sabba romantico. Ma la superiorità dei risultati ottenuti nel Prologo dipende dall'aver voluto lasciare che il pubblico si creasse nella sua immaginazione tutto il mondo arcano che le note musicali vanno evocando. Questo mondo sconosciuto noi sentiamo conquiderci nel Sabba romantico, ma non sempre allo stesso modo. Fino a che le gole dell'irto Harz dominano sole la scena: finchè sulle nere vette del Brocken si rifrangono i sinistri bagliori infernali, e l'eco di mille confuse voci s'ode risuonare per le aspre balze, una visione fantastica attraversa la nostra immaginazione. Qui, parole e musica salgono con magistrale potenza — e pur con mezzi semplicissimi — ad un grado eminente di espressione e di efficacia.

Ascolta! ascolta!
S'agita il bosco e gli alti pini antichi
Cozzan furenti con giganti braccia.
Ascolta! ascolta!

Ad imo della valle un ululato
Di mille voci odo suonar... s'accosta
L'infernale congrega... oh meraviglia!
Già i nembi, il monte, le boscaglie e i cieli
Un furioso intuonar magico carme!

Ma poscia questa visione si va delineando troppo nettamente all'occhio dello spettatore; è il palcoscenico che appare in tutta la sua nudità, e la magica scena si rimpicciolisce. La musica senza dubbio ha momenti di importanza; e se al principio della scena fanno capolino palesi reminiscenze weberiane, la fuga che chiude l'atto è degna di considerazione per l'arte contrappuntistica sapiente rivelata in essa dall'autore. Nondimeno l'impressione, per un complesso di fatti, in chi ascolta, si va attenuando.

Tosto però la lirica boitiana, sempre guidata da una meravigliosa semplicità di mezzi, si rialza ed assurge ad altezze degne dei più grandi maestri.

Il terzo atto « Morte di Margherita » è tutto un poema di tenerezza e di sconforto; di slanci amorosi e di tetri rimorsi, espressi in una misura scenica e musicale, giusta ed equilibrata, senza lungaggini nè superfetazioni.

E della scena della Grecia — il Sabba classico tanto caratteristico — cosa potremo dire? L'autore s'è valso in essa di elementi ritmici i quali si accostano alle tradizioni della metrica greca. Per la parte puramente modale però egli non poteva ricorrere che alla tradizione sommaria a noi tramandata dai teorici e dagli storici, osservando le regole dell'armonizzazione diatonica. E lo ha fatto con arte grandissima, con squisita idealità poetica che a qualcuno non apparirà forse sufficientemente vera nè storica — cosa del resto molto discutibile, mancando la tradizione di dati precisi intorno al carattere della musica greca — ma che tuttavia riesce tanto ideale e classica, da lasciare nell'animo un' impressione profonda, indimenticabile. Dalla serenata alle danze, è tutta un' onda di serena poesia che si svolge in linee piane, simmetriche come le linee architettoniche dei bianchi edifizî che popolano le rive del Penèjos e le falde del Pindo.

L'evocazione dell'incendio di Troja — per la commossa voce di Elèna — è pagina di una potenza drammatica altamente suggestiva. A questo punto possiamo comprendere come il pubblico di trent' anni addietro non sia arrivato ad afferrare l' epica grandezza di sì robusta e mirabile concezione, resa con tanta forza di espressione. Ma oggi, per essa, ogni discussione sarebbe assurda; e noi ci inchiniamo ammirati innanzi al suo autore il quale, ancora una volta nell'Epilogo, sa commuovere profondamente con la calda ispirazione italiana dell'ultimo canto al quale si abbandona il vecchio Faust, nell'istante in cui la morte lo congiunge alla eternità.

Dopo l'apparizione di Mefistofele al Comunale di Bologna — cioè dal 1875 — Boito musicista è stato sopraffatto dal poeta. Questo tuttavia, se per un lato è a deplorarsi, ha valso però a completare in faccia alla storia la sua figura d'artista.

Dopo l'Amleto dettato per Faccio e dopo Mefistofele, Tobia Gorrio — tale lo pseudonimo suo di letterato — ha dettato i libretti della Gioconda per Ponchielli; del Pier Luigi Farnese per il Palumbo; d'Ero e Leandro che in parte musicato da lui stesso, passò poscia a Bottesini ed a Mancinelli; dell' Otello e del Falstaff per Verdi.

La comparsa del Nerone che sembra prossima, e la cui attesa dura da un quarto di secolo, non sarà per questo meno importante. L' arte italiana da simile avvenimento, tanto desiderato, si ripromette la propria rigenerazione.

Quale stranezza! Quegli che nel 1868 veniva accusato di colpevole dedizione alla scuola tedesca, oggi si invoca con fede profonda affinchè abbia a salvare l'arte italiana dall'ibridismo francese che l' infesta e che ormai l'ha resa bastarda — come ebbe a dire un giorno Giuseppe Verdi — senza che il pubblico se ne sia accorto, nè abbia sentito in sè il più piccolo impulso di reazione.

Venga presto adunque il giorno della resipiscenza, e siano la voce e l'esempio di Arrigo Boito gli incentivi ad un ritorno a tradizioni ormai abbandonate. Sul vessillo che sarà l'emblema del nuovo secolo musicale e la guida al trionfo di sani e veri principî d'arte, risplen-

dano simboliche le arcane parole di quegli che a buon diritto si può ormai chiamare con esultanza, il forte poeta-musicista:

" Allelujate, o trombe! o cetre! o cori!
O roridi vapori!
O stelle! o fiori - cui non vizza il gel!
Qui eterna è l'ora; a misurar non vale
Egro tempo mortale
L'inno ideale che si canta in ciel.
La nota umana faticosa e grave
Qui non si pave. „

Non è nostro proposito — nè lo potremmo fare, poichè soltanto l'azione esercitata su una opera d'arte, dal tempo, può confortare un giudizio qualsiasi — di parlare diffusamente, come abbiamo fatto sin qui, dei compositori italiani più contemporanei. I giovanissimi — così chiameremo i campioni della giovane scuola — appartengono, più che altro, alla storia dell'arte lirica del secolo XX. E chi fra un secolo vorrà ricercare la genesi di questi ingegni, si rifarà alle manifestazioni loro, nell'ultimo decennio del secolo XIX.

Fra i viventi, quindi, dopo Verdi, non abbiamo parlato che di Arrigo Boito. A questo bel nome avvicineremo soltanto quello di Filippo Marchetti. Entrambi, da lunga data, hanno acquisito un posto che ormai appartiene ad essi, e per l'età raggiunta, e per il costante favore che il pubblico ha prodigato alle opere loro.

Filippo Marchetti, artista ben noto nella più eletta società romana, quando nell'inverno del 1869 apparve a Milano col Ruy Blas, avea già fatto rappresentare tre opere delle quali l'ultima — Giulietta e Romeo — con favorevole successo. Ruy Blas ebbe un'accoglienza si può dire trionfale: ma ciò che più monta, questo favore del pubblico si mantenne costante per un trentennio, mentre pur attraverso il periodo di evoluzione estetica di questi ultimi tempi, acclamata sempre, potè conservare tutte le sue attrattive che la rendono tutt'ora interessante a chi ami osservare un'opera d'arte con animo spassionato e sereno.

Lo stile del Marchetti del Ruy Blas, molto spesso, rispecchia una personalità simpatica che non si potrebbe confondere con altre. Da ciò una sincerità d'espressione che ha potuto rendere l'opera vitale e lungamente interessante, anche per la critica. Questo omaggio va giustamente reso al direttore del Liceo di S. Cecilia di Roma. Le ali della sua fantasia, senza aver preteso impennarsi a voli arditi, andarono ricercando tranquille, fiorenti e verdi plaghe. La melodia facile e spontanea; l'armonia semplice, ma completa; il colorito istrumentale sempre appropriato, valsero all'opera del Marchetti il lungo favore e la larga simpatia del pubblico. E durerà certamente anche l'interessamento di chi nell'avvenire dovrà prendere ad esame Ruy Blas.

Gustavo Wasa e Don Giovanni d'Austria, due opere che nel 1875 e nel 1880 succedettero al Ruy Blas — però senza sostituirne od uguagliarne l'accoglienza presso il

pubblico — rimangono a testimonianza delle qualità preclari di musicista che distinguono e caratterizzano l' ingegno di Filippo Marchetti.

L' anno susseguente a quello da cui data l'apparizione della fortunata opera del maestro marchigiano, sul palcoscenico della Scala, accettato con entusiasmo, apparve un altro lavoro di un giovane pressochè esordiente.

L'opera Il Guarany del maestro Gomez — brasiliano di nascita, ma italiano di cuore e d'educazione — ricevette in quell'anno un battesimo d'applausi, decisivo per il suo avvenire attraverso i teatri del mondo.

Il tempo del quale ci occupiamo ci appare assai felice per le sorti del teatro lirico italiano. Si trovava esso in un periodo di transizione e perciò il pubblico ch' era rimasto sorpreso innanzi alle audacie, per allora, intemperanti di Faccio e di Arrigo Boito, abbandonata la riservatezza che per qualche anno avea dimostrato verso i giovani che a lui si erano presentati man mano, quasi a resipiscenza della sua severità, accoglieva con manifesta simpatia, dapprima il Marchetti, poscia il Gomez e poco appresso Ponchielli e Gobatti. Ma intanto Arrigo Boito lavorava attorno al suo Mefistofele ed il pubblico stesso, quasi inconsciamente, andava modificando e raffinando il proprio gusto. Questa trasformazione gli si impose pel nome di Verdi, quando il grande maestro, nel 1872, con l'Aida, fece un passo gigantesco verso la riforma dell' arte lirica italiana, sia considerata dal lato musicale, che dal lato puramente drammatico.

Ma torniamo al punto nel quale siamo rimasti e diciamo senz' altro che il Gomez, pur rivelando una tempra di musicista impetuosa, talvolta anche trascurata, ma passionale, col Guarany seppe legare il proprio nome a quello dell'arte nostra. Tutte le doti che si rivelano nell' opera fortunata, sono requisiti che appartengono per tradizione all' estetica della musica italiana, nella sua ampiezza, nel suo vigore, nella sua luce. Certamente da questo giudizio è escluso l' apprezzamento che si potrebbe fare intorno allo stile, alla condotta seguiti dal Gomez ed alla forma musicale da lui preferita. Nell' opera successiva — Fosca — riprodotta alla Scala nel 1873, l' equilibrio delle diverse parti appare con maggior evidenza; lo stile è più castigato, ma la vena parve al pubblico meno spontanea. Per questo non degnò egli di tutta la sua benevolenza quest' opera, che, indubbiamente, appare creazione di un musicista valoroso e dotato di eminenti qualità lirico-drammatiche.

Nel terzo lavoro — Salvator Rosa — (1874) cercò il compositore di riconquistare il favor popolare, riprendendo la via abbandonata dopo il Guarany. E scrisse con l'intenzione preconcetta di fare opera che piacesse al pubblico. Per alcuni anni, infatti, raccolse applausi calorosi attraverso i teatri della penisola nostra, della Spagna e del Sud-America. Ma poi l' opera scomparve dal repertorio. Sembrò a molti creazione mancata, appunto per quella studiata e voluta facilità di stile che confina con l' improprietà di condotta e di forma. Maggior fortuna non ottennero certo le opere successive del Gomez. Egli per il pubblico e per l' arte rimase e rimarrà, nella storia di questo scorcio di secolo, l'autore del Guarany, opera di transizione, ma sincera e sentita, e perciò vitale.

Quando un nuovo soffio di opposizione alle tendenze Wagneriane — che da Bologna fecero capolino in alcune città d'Italia — si manifestò risoluto ed iracondo, accogliendo alla Scala il Cavaliere del Graal fra le proteste d'indignazione, un modesto maestro di banda, che da parecchi anni trascinava la vita a stento, dividendo le sue fatiche fra le piazze di Piacenza e Cremona, si presentò al pubblico milanese del Dal Verme con un'opera giovanile, rimaneggiata per l'occasione — I promessi sposi — ottenendovi spontaneo, schietto, indimenticabile successo. L'opera, nelle sue linee principali, datava dal 1856 ed aveva avuto a Cremona un'entusiastica accoglienza. Ma in quel tempo la stella di Verdi saliva ogni giorno, sempre più risplendente, verso il cielo luminoso, nè era possibile quindi sperare che un successo, fosse pur schietto e spontaneo, ottenuto in una città di provincia, potesse trovare eco nella metropoli lombarda, divenuta ormai l'orbita del movimento teatrale in Italia. Nè miglior fortuna incontrò il Ponchielli con La Savoiarda (1861) e col Roderigo re dei Goti (1864) bene accolte dal pubblico delle prime rappresentazioni, poscia dimenticate completamente. Perciò giunse favorevole ed opportuno il momento di ridare I promessi sposi, ai quali l'autore aveva rifatto il quarto atto, che formò il perno del nuovo successo ed il documento più palese del valore del musicista che in esso si rivelava ad un tratto.

L'opera percorse acclamata molti teatri d'Italia e ben presto fece dimenticare l'omonima creazione del Petrella, la quale era stata rappresentata a Lecco nel 1869, auspice lo stesso Manzoni.

Tuttavia non è da essa che emerge completa la vigorosa figura d'artista quale tutti ammirarono poscia in Amilcare Ponchielli. I Lituani, dettati nel 1873 e rappresentati l'anno appresso, per primi, danno la misura vera del cammino percorso in breve dall'autore dei Promessi Sposi. Nei Lituani lo stile s'innalza d'un tratto a nobiltà di atteggiamento, a dignità di linguaggio quale difficilmente si sarebbe potuto auspicare dalle prime opere. L'Ouverture — magistrale —; la prima parte della marcia; il duetto fra baritono e soprano sono pagine degne di un grande maestro. Forse il complesso dell'opera — anche per la tristezza che incombe sull'azione — appare manchevole, anzi tale da sacrificare i più bei momenti musicali che la vena del Ponchielli abbia saputo concepire. Da ciò la poca fortuna incontrata dai Lituani.

Ma questa creazione collocò d'un tratto il suo autore nella schiera dei più eminenti musicisti italiani, facendo concepire di sè fondate speranze. Ed il successivo lavoro, confermò splendidamente le già liete previsioni. La Gioconda (1876) — su libretto di Boito, passionale, grandioso, eminentemente poetico, nella struttura e nei versi — è l'opera più completa e tipica dettata dal Ponchielli. In essa la vena del compositore, in una sicurezza geniale, in una spontaneità e limpidezza veramente italiana, s'abbandona a slanci di passione, di entusiasmo, che conquidono e commovono. È in Gioconda che lo stile ponchielliano si esplica in tutta la sua virilità. Pochi autori italiani dopo Verdi, anche dei più fortunati presso il pubblico, ebbero la forza, l'energia, la capacità di distinguersi nelle opere loro con caratteri personali. Fra questi pochi, va messo senza dubbio Amilcare Ponchielli, il quale è forse il solo, che sui giovani venuti dopo di lui, abbia esercitato per lungo tempo, nello stile e nella condotta, una influenza palese, anzi assoluta.

Col Figliuol prodigo (1880) il geniale maestro fa un passo ancor più innanzi. Quest' opera, dalle linee ampie, dallo sfondo colorito a grandi tratti, nacque in quel momento in cui, dopo l'Aida, l'oriente era divenuto in moda. La fortuna incontrata anche in Italia da Massenet col Re di Lahore e da Goldmarck con La Regina di Saba, persuase parecchi compositori a scegliere i soggetti delle proprie opere fra le remote e lontane civiltà indiana, assira, babilonese, ebraica. Il Ponchielli fu conquiso dalla narrazione biblica e compose la nuova opera con fede ardente, con dottrina profonda, con tecnica sicura. Molte attenuanti si son volute ricercare per dar ragione del mancato favore da essa incontrato presso il pubblico. Ovunque venne rappresentata piacque, commosse, ma i pochi successi non ebbero seguito.

Il fatto vero è questo, a nostro parere: la forma lirica da vent' anni a questo tempo, andò subendo tale diversione nell' indirizzo drammatico ed estetico-musicale; il criterio commerciale, diremo così, volse ad intenti tanto diversi da quelli pei quali si formò a lungo il classico melodramma, da modificare radicalmente il gusto del pubblico. Il Figliuol prodigo di Ponchielli e l'Otello di Verdi, rappresentano le ultime manifestazioni di un genere d'arte che doveva lasciar posto ad altri tentativi. Se questo sia stato un bene per la musica italiana, o piuttosto una fatale deviazione, per non dire un traviamento, giudicherà l'avvenire. Noi speriamo ancora che opere pari al Figliuol prodigo trovino la possibilità di risorgere, non foss'altro, nel concetto degli studiosi, a tutela della sana e della vera musica italiana.

In questa creazione, mentre la parte monodica è notevole e sempre caratteristica, la polifonica — sia corale che istrumentale — emerge con intonazione jeratica, grandiosa e solenne, Lo provi il superbo coro con cui si inizia l'opera, ed il quale ritorna all'ultimo atto in tutta la sua maestà ed imponenza.

Taluni hanno ravvicinato lo stile preferito dal Ponchielli in quest' opera con quello di Meyerbeer. Non respingiamo questa asserzione, ma noi troviamo che talvolta — specialmente nel modo di trattare il coro — più castigato e severo, lo stile del maestro cremonese si eleva fino a ricordare le classiche grandiosità di Giorgio Federico Haendel.

E veniamo a Marion Delorme, opera ancor meno fortunata della precedente, appunto — dissero parecchi, ma non ripetiamo noi, — per la tetraggine del soggetto e la povertà del libretto.

Di libretti assai inferiori a quello di Marion Delorme, il teatro lirico italiano ne ebbe a contare parecchi, anche di opere fortunate; e se la genialità della musica ha fatto dimenticare i difetti loro, questo poteva, od avrebbe dovuto ripetersi anche per l'ultima opera di Ponchielli. In essa la vigoria drammatica, specialmente nel mirabile quarto atto, arriva ad un grado di espressione assai intenso; la frase musicale intiera, quadrata, ritmica, si disegna mirabilmente sul tessuto armonico e strumentale. Sopratutto deesi rilevare un fatto sempre interessante e significante; Ponchielli, pur sapendo camminare sul sentiero dell'estetica con criteri eclettici, volle e seppe conservare all'arte sua le caratteristiche della musica italiana. Volle e seppe far questo!

Per quanto le mutate condizioni del teatro lirico del nostro paese, per quanto l'indirizzo estetico totalmente cambiato, abbia, in apparenza, attenuata l'importanza artistica dell'opera di Amilcare Ponchielli, noi sentiamo di dovere all'amatissimo maestro questa testimonianza di ammirazione, la quale non soltanto dal cuore muove e parte, ma pur dalla mente, anche dopo un esame calmo e ponderato delle più applaudite opere del più recente repertorio italiano.

Amilcare Ponchielli, maestro a parecchi fortunati musicisti nel Conservatorio di Milano, morì nel 1886. Troppo presto per chi lo amava, ma nel momento migliore per la sua fama, ancora vergine da passionate e sterili discussioni. Vennero i momenti in cui l' arte nostra parve assistere indifferente spettatrice a defezioni gravide di fatali conseguenze. Il buon maestro non era più. Meglio così! Giacchè il dolore suo di non poter reagire contro un indirizzo sempre condannato nella scuola e fuori, sarebbe stato per lui un' agonia crudele.

E sotto questa acuta impressione di dolore, ancor giovane, si spezzò un'altra gentile ed eletta tempra di musicista.

Alfredo Catalani di Lucca, che studiò dapprima a Parigi e poscia a Milano, col Bazzini, fin dai saggi ultimi del Conservatorio, avea rivelato le sue qualità spiccate e decise di compositore geniale e felice. Dapprincipio con la Falce — egloga orientale — con l' Elda (1880) e con la Dejanice (1883) parve che la sua natura lo portasse a seguire aspirazioni fantastiche, rivelate attraverso idealità artistiche che si accostavano al genere wagneriano. Ma poscia, con Edmea (1886) con Loreley (1890) — rifacimento dell' Elda — e sopratutto con Wally (1891) la musa del Catalani andò semplificandosi alla fonte purissima della tradizione italiana. Specialmente nell' ultimo lavoro, l'infelice maestro, volle prodigare tutta la sua passione, lo slancio affettuoso di cui l' anima sua, poetica, si sentiva capace. E contemperando l'arte squisita nella quale fin dai primi lavori si rivelò maestro, unendo la forma aristocratica e geniale che possedeva con sicurezza, alla felicità e chiarezza della sua fantasia, seppe dar vita a pagine riboccanti di sentimento, a pagine così nobilmente e sinceramente espresse, da essere poi ricercate come modello da parecchi che, più fortunati di lui, incontrarono, sul cammino loro, fama e favore dal pubblico.

La lista dei maestri che, in questa rapida rassegna, si potevano menzionare per le opere loro, ormai è ultimata. La schiera dei più giovani e dei quali non ci pare poter ricordare che il nome, è numerosa assai. Da essa, usciranno senza dubbio maestri capaci di assicurare nel secolo XX quella fama e gloria duratura che all' arte lirica italiana recarono le opere immortali di Rossini, di Bellini, di Donizetti e di Verdi.

Son già trascorsi molti anni dal giorno in cui Stefano Gobatti con i Goti e Salvatore Auteri Mauzocchi con Dolores fecero echeggiare del loro nome i teatri d' Italia. Ancor giovani potranno essi, con opere concepite dalla maturità dell'ingegno e col sussidio dell'esperienza, pur ritornare acclamati fra la schiera dei militanti, che buona messe di fortuna e di gloria già raccolse.

Fra i maestri viventi, la cui dottrina e la cui fantasia rifulgono di una nota personale, devonsi annoverare Luigi Mancinelli — l'illustre direttore d'orchestra — autore dell'Isora di

Provenza e di Ero e Leandro: Alberto Franchetti, creatore di quell' Asrael e di quel Cristoforo Colombo', che apparvero a tutti opere concepite con vigorosa e larga fantasia. Pietro Mascagni, l'acclamato autore della Cavalleria rusticana; Giacomo Puccini, il fortunato e simpatico illustratore della Bohème; Ruggiero Leoncavallo tanto applaudito per i Pagliacci; Umberto Giordano, che con l'Andrea Chénier ha rivelato ad un tratto la misura del suo ingegno, costituiscono la falange dei compositori, sui quali si fondano le speranze dell' arte lirica italiana nel secolo XX. Il loro ingegno, consacrato già da opere accettate dal pubblico con entusiasmo, unito alla nobiltà ed alla sincerità di aspirazioni ideali, tendenti ad una purezza estetica che in ogni tempo e per ogni scuola devono costituire il fondamento e la solidità di un'opera d'arte, saprà senza dubbio manifestarsi con vivezza d'immagini e con forza di sentimento, attingendo luce e calore là dove i Grandi trovarono i principali elementi per dare all'arte italiana quella gloriosa vitalità che divenne universale.

Parma, 8 novembre 1900.

Giovanni Tebaldini



Medaglia francese in cui è riprodotta l'effigia di Domenico Cimarosa.

Caro Rosano,

Ti scrivo qui dietro i pochi versi, che ho potuto fare pel vostro Cimarosa. Pensa che sono scappati da un povero cervello affaticato dalle pressure della burocrazia, e accettali, e falli accettare con benevolenza.

Devotissimo
Panzacchi

Domenico Cimarosa

Ebbe nel nome il fior de la bellezza,
E nel volto, e nell' anima. La Dea,
Che ogni doglia del cor volge in dolcezza,

Dal suo nitido ciel gli sorridea;
E spirò ne' suoi ritmi e ne' suoi canti
La grande ilarità partenopea.

Ed egli mosse per le vie festanti,
Dolce cantando alle piagge fiorite
E alle pure sul mar notti stellanti.

E, mentre fra le genti era un immite
Clamor di guerre e di civil tempesta,
Ai morituri egli dicea: - Gioite!

Un' ora di letizia ancor vi resta. -

Così passasti, trovator cortese,
O Cimarosa; balsamo giocondo
Sul divino dolor di Pergolese.

Chi ti risveglia dal sonno profondo?
Chi riede agli echi de le tue convalli
Le purissime note? Altro ora il mondo

Alla magia dei musici intervalli
Domanda; un meditato, arduo contento
Dan le corde percosse ed i metalli.

Ma il tuo canto ritorna; e via sul vento
Dalla memore tua terra natìa,
Spande un presagio di Rinascimento,

O Perugino della melodia!

Roma, 25 luglio 1900.

Enrico Panzacchi



Un interpetre di Cimarosa

Nelle " Commemorazioni di Persone Ragguardevoli mancate alle Due Sicilie dal 3 novembre 1845 al 2 novembre 1846 „ scritte e raccolte, come nei due anni precedenti 1843-44 e 1844-45, con lo stesso titolo da C. de Sterlich dei Marchesi di Cermignano, è così detta l'ultima parola, su Girolamo Crescentini:

" Le Corti di Vienna e di Parigi e tutt' i teatri del mondo musicale furono deliziati dal canto di Crescentini, quando giovine d' anni dividea le glorie di Paisiello e di Cimarosa a cui era amico, i concenti dei quali da lui espressi divenivano più sublimi ed armoniosi. „

Il Florimo non ce ne diede la vita: il Crescentini non era stato educato nei conservatorii napoletani. Ebbi io però l' occasione di trovarne una, preziosa non perchè solo inedita ma perchè scritta, come si vedrà, sotto dettato del biografato, e regalata all' abate Cuomo, possessore della biblioteca che poi passò al Municipio di Napoli.

La copia si trova in un volume d'incisioni di questa biblioteca e non so perchè in esso incollata: ed è in gran parte resa illeggibile dall' umidità, essendo rimasti alcuni volumi di quelle incisioni esposti alla pioggia, penetrante da un finestrone, quando la biblioteca era nell' antica sala della già Casa Professa dei Gesuiti.

Nel tempo che, incaricato dal Comune di una ispezione a quella libreria, vi attendevo, fu scoperto questo danno, a cagione del quale, fra molte immagini, venne danneggiato, come si vedrà specialmente negli ultimi brani, questo scritto:

" Girolamo Crescentini

" Ecco un nome storico, come quel di Caffarelli, di Farinello e di Pacchiarotti. Non v'ha teatro massimo in Europa in cui non siano risuonati i plausi a lui resi, non Corte che non l' abbia distintamente onorato. Vive egli poco men che ottuagenario nel nostro R. Collegio di Musica, meritissimo Direttore delle scuole di canto; e non è senza compiacenza veder nella sua rispettata canizie gli avanzi di colui ch' empì l' orbe teatrale del suo nome, e che fu la maggior delizia musicale di Napoleone. Nato egli in Urbino nello Stato Pontificio il 1766, di undici anni cominciò a studiar musica nella stessa sua patria, ed un anno dopo fu dal padre condotto a Bologna e quivi affidato ad un Lorenzo Gibelli che si obbligò di ammaestrarlo e dargli mensa ed albergo per sei anni. La natura avea creato Crescentini pel canto, la sventura lo rese soprano. Onde così rapidi furono i suoi progressi nell' arte, che quel

maestro giudicollo degno di calcar le scene molto prima che terminasse il pattuito sessennio, e si adoprò quasi nel tempo stesso a fargli esordir la carriera in Roma. Accolto favorevolmente da' Romani, il Crescentini li divertì un carnevale intero sotto abiti femminili (essendo que' dì alle donne quivi interdetta la scena); e fu ritenuto pure pel carnevale seguente in qualità di prima attrice.

" Da Roma tornò a Bologna appo il Gibelli, ove gli venne proposto il teatro di Livorno per poche rappresentazioni da farvi in qualità di primo soprano nella primavera. Vi si recò di buon grado, ma, qual che ne fosse la cagione, giunto appena in città, intese esservi stato chiamato in sua vece altro cantore. Non rimaneva al Crescentini che restarvi in silenzio col piccolo soldo proffertogli, ed alternar con quel musico la scena. Alla prima di queste due cose si opponeva il suo amor proprio, all' altra, l' orgoglio del rivale. Dopo animato e lungo contrasto, si stabilì che i due emuli cantassero a vicenda. Pago di ciò, il Crescentini cantò in una opera nuova intitolata Artaserse, e fu sì felice tale successo che il competitore, malgrado il gran merito e la maggior esperienza teatrale, restò vinto dal giovine cantore, il quale non era di diciotto anni compiuti. Tal ventura fu cagione che lo invitassero al teatro di Padova (sempre qual primo soprano) ove comparve con una Didone novella, opera scritta dal Sarti, la quale conseguì un esito de' più brillanti.

" Le felicità teatrali sogliono succedersi, e concatenarsi come le sventure. Onde non ci reca sorpresa seguir il Crescentini da Padova al teatro massimo di Venezia e vederlo quivi nel Carnevale del 1785 applauditissimo in due opere: il Telemaco e l' Armida; e nella state seguente vederlo cinto degli stessi allori in Torino ove cantò nell' opera del Tarchi intitolata il Ritorno di Bacco dalle Indie, la quale fù pur molto applaudita.

" Fin qui la sola Italia si ebbe il Crescentini. Ma era ormai giunta la maturità, se non del suo merito, della sua rinomanza, cioè l' epoca in cui cominciarono anche le straniere nazioni a contendersi il diletto di ascoltarlo. Prima di tutti a cercarlo e conseguirlo fù Londra. Vi si portò l' egregio cantante nell' autunno vegnente e soggiornovvi sedici mesi cantandovi fra le unanimi acclamazioni ed il Giulio Sabino che il Sarti aveva già scritto a Venezia pel celebre Pacchiarotti, e l' Artaserse del Cherubini, musiche entrambe coronate da esito felice.

" Era già il Crescentini di ventun anno quando ritornò in Italia. Milano prima nel carnevale del 1785, e Torino un anno dopo il festeggiarono, quella per l' Ariarate del Tarchi, e questa pel Waldimiro del gran Cimarosa. Aspettavalo il massimo nostro Teatro, vi giunse graditissimo il già famoso cantore, e vi fù per due anni applaudito in opere per lo più nuove del lodatissimo Paesiello e del Guglielmi, tra le quali tennero la cima degli encomii universali il Catone in Utica e la Fedra del primo, e l' oratorio Debora e Sisara del secondo. Da Napoli a Roma nel teatro Argentina e con la Morte di Cesare, opera applaudita dell' Andreozzi; e da Roma a Napoli di nuovo con la Semiramide del Nasolini, melodramma che per la nobile tessitura dell' insieme, per la novità introdotta ne' cori, e per l' apparíscenza dello spettacolo, produsse quel che ora direbbesi furore. Questi transiti avvenivano di carnevale in carnevale. Nè le stagioni intermedie rimanevano inoperose. Così il Crescentin i cantava l'Amleto de

l' Andreozzi in Padova, ove recossi la seconda volta, ed in Genova prima l' Olimpiade del Cimarosa e poi il Giulio Sabino del Sarti ed un' opera ignota del Zingarelli.

" Questo nostro maestro compose pel Crescentini in Venezia Apelle e Campaspe, e per esso pure in Milano Giulietta e Romeo. Fù quest' opera applaudita come la prima. Ma dovendo l' abil cantante riprodurla nel teatro di Reggio, compositore esperto qual era, si avvisò di farvi alcune mutazioni, e di aggiungervi pur delle cose che tornarono graditissime al pubblico accrescendo la bellezza del melodramma. Nel carnevale del 1796, tornato di nuovo a Venezia, vi cantò con lieto successo gli Orazii e Curiazii opera che il Cimarosa aveva scritta per lui. Con cotesto spartito cominciò il Crescentini nella primavera seguente a calcar le scene di Vienna ed a riscuoter sul Danubio non minori plausi di quelli che meritati avea su l' Adria; e col melodramma stesso ricomparve e fu applaudito nella stessa guisa in Milano. Quivi fù altresì rappresentato il Meleagro dello Zingarelli che riuscì poco grato.

" Ecco partir il Crescentini per Lisbona ed eccolo rimanervi quattro anni, invece di uno secondo il patto con cui fu invitato in quel teatro. Questo è uno de' periodi più brillanti della sua vita. Le opere in cui segnalossi furono il Giulio Sabino del Sarti, Giulietta e Romeo dello Zingarelli, gli Orazii e Curiazii non che l' Olimpiade del Cimarosa, i Giuochi d'Agrigento del Paesiello, la Semiramide del maestro Portogallo, la Cleopatra del Nasolini, l' Orfeo di Glück, l'Assur del Salieri, la Zaira del Federici, l' Ines del Castro del Teal, opere applaudite qual più qual meno, tanto dal popolo, quanto dalla Corte portoghese la quale onorò grandemente per tutto quel quadriennio il festeggiato cantore.

" Da Lisbona di nuovo a Milano nel carnevale del 1803, ove dopo un melodramma (Alonso e Cora) del Mayr ed una Ifigenia in Aulide del Federici cantò nella quaresima Giulietta e Romeo, spartito che, atteso i sovraccennati cangiamenti ed aggiunte, vi sortì un successo di gran lunga più bello che la prima volta in cui vi fu rappresentato. Apertosi nella seguente està un nuovo teatro in Piacenza, inaugurollo il Crescentini con una nuova musica del Mayr e con gli Orazii e Curiazii soprallodati.

" Un secondo invito chiamavalo a Vienna per trenta rappresentazioni, ma l'entusiasmo che vi eccitò giunse al segno da meritargli una corona artistica sul teatro mentre cantava, ed un diploma con cui quell' Imperatore nominavalo a maestro di canto della Imperial Famiglia con una pensione vitalizia di annui ottomila fiorini di argento.

" Stavano così le cose quando dilatavasi la Napoleonica conquista. Avido d' ogni sorta di rinomanza, quel Grande legava al carro della sua gloria e seco traeva Letterati, Filosofi, Scientifici, ed artisti. Nessun merito potea sottrarsi al grande acume di quegli occhi, nè alla grande munificenza di quelle mani. Bisognava che gl' ingegni celebri ed oscuri disseminati su la terra si avvicinassero a lui tutti per compiere i raggi dell' unica sua fama. Udì Crescentini, gli piacque, e lo addisse nel 1806 alla sua Corte qual primo cantore e direttore della musica imperiale con la pensione di trentamila franchi annui (ventiquattromila per onorario consueto e seimila per ispese di viaggio); e con un vitalizio di dodicimila franchi. Ricordando tale straordinario onore e fortuna del Crescentini, abbiamo sotto gli occhi e due lettere del primo

Ciambellano Remusat, e l'ordine di Napoleone stesso al Tesoriere Generale della Corona Barone della Bouillerie col visto dell'Arcicancelliere dell'Impero Principe Combacères.

" Nè qui si stettero gli onori che il Crescentini trovò in Francia. Mentre egli cantava Giulietta e Romeo opera ridotta nel modo sovraccennato, Napoleone nominavalo a cavaliere della Corona di Ferro, e gliene mandava la decorazione su le scene stesse trasformandogli così in Campidoglio il campo delle musicali sue fatiche.

" Nel 1813 il Crescentini lasciò Parigi, venne a Bologna, e pensava terminarvi la sua vita di gloria; un caso il sospinse in questa Capitale. Ciò avvenne nel 1825. Appena fù giunto, la Maestà di Francesco I° gli fece sentir altresì gli effetti della sua munificenza, nominandolo a Direttore delle scuole di canto del Collegio di Musica, officio che il cav. Crescentini empì sempre ed ancora empie con sommo decoro.

" Istrutto nella....... non meno che nell'arte musicale egli ha in varie epoche composto e. ...... moltissime arie per soprano; molte cantate per camera, molte arie a piena orchestra per teatro, e più di cento trenta solfeggi formanti una raccolta conosciuta ed adottata per l'esercizio degli alunni in quasi tutti gli stabilimenti musicali dell'Europa.

" Il cavalier Crescentini è socio onorario del Conservatorio di Parigi, dell'accademia filarmonica di Magonza e di altri sodalizii musicali. Il suo nome vedesi menzionato in più di una storia, trovasi celebrato e........ nella Biographie des Contemporains, e in un Dizionario de' professori di musica, stampato l'una e l'altro a Parigi.

" Registrando....... in queste carte, crederemmo terminare male la sua storia, se non aggiungessimo, che la conseguì segnalandosi non meno in tutto, che nella beneficenza, nell'amicizia e nella cortesia.

" L'originale della presente opera scritta da me resta in mio potere = Cav. Girolamo Crescentini.

" Napoli 23 Gen.° 1844. „

Prima del Crescentini, Gaetano Majorano detto Caffarelli, nato a Bari nel 1703 e morto a Santo Dorato presso Napoli nel 1783, aveva esordito a Roma nel Teatro Valle, rappresentandovi " le parti di donna, come allora si praticava dai sopranisti; „ Carlo Broschi detto Farinelli, nato in Napoli nel 1705 e morto nella sua villa presso Bologna nel 1782, aveva esordito nel 1721 in Roma coll'Eumene del maestro Porpora nel teatro Alibert; e si può aggiungere Gioacchino Conti detto Gizziello, nato in Arpino nel 1714 e morto in Roma nel 1761, che aveva esordito in Roma coll'Artaserse del Vinci nel teatro Tordinona 1); il Pacherotti poi fu preso a modello dal Crescentini " ed il patetico espressivo fu il suo genere di predilezione. „ 2)

---

1) Florimo, Cenno Stor. sulla Sc. mus. ecc., Nap. 1869, p. 2165.

2) Biographie universelle des Contemporains, t. II, Paris 1836, p. 1137.

Nacque propriamente ad Urbania, piccola città presso Urbino patria di Raffaello 1), ed un contemporaneo aggiunge " di poveri parenti „ e che si dicea " ad un cardinale celeberrimo „ dovesse se " nella sua infanzia fu condannato a subire l' operazione barbara con la quale in Italia si „ faceva " un soprano. „ 2)

In Inghilterra non fu molto gustato 2) ma in Italia molto; ed anche altrove per le mutazioni nella Giulietta e Romeo.

Il Clément scrisse che " ce pauvre Crescentini . . . prétendait avoir composé les plus beaux airs de Zingarelli. „ Il Florimo potè respingere le parole " tanto perchè a Crescentini mal si addice l' epiteto di pauvre, quanto perchè non le più belle arie, ma una sola disse di aver composta; „ 3) ed aggiunge, così chiarendo le cose: " La partitura della Giulietta e Romeo, secondo Carpani, fu da Zingarelli scritta nello spazio di quaranta ore distribuite in dieci giorni. In questa musica pose in seguito la mano con fortunata irriverenza Girolamo Crescentini, quando nella primavera dell' anno seguente 1796 dovette ripeterla in Reggio di Emilia. Fecevi parecchi cangiamenti, massime nell' atto terzo, ove rifece per intero nella parte di Romeo tutta la scena e l' aria Ombra adorata aspetta. La musica di quest' aria è realmente del Crescentini, ed a me è stato assicurato dallo stesso Zingarelli, il quale per altro nel dirlo vi aggiungeva qualche parola da cui traspariva un po' di dispetto. Si deve però aggiungere che soltanto quest' aria ed altre piccole modifiche furono introdotte dal Crescentini. „ L' aria stessa " di poi sempre cantata secondo quella riforma, ha meritato l'applauso dell' universale. Napoleone ascoltò per la prima volta la Giulietta e Romeo in Milano, e ne fu deliziato. Per essa il Crescentini fu nel 1804 coronato nel teatro dell'Opera Italiana a Vienna; e quando colà si diede nuovamente nel 1805, Napoleone che la sentiva per la seconda volta, volle avere ad ogni modo tra' suoi virtuosi di camera Girolamo Crescentini, ch' era al servizio dell' Imperatore d' Austria.

" Nel 1809 Crescentini ricantava i lamenti di Romeo sulla tomba della sua Giulietta al teatro delle Tuileries, e Napoleone ne provò tale affascinante emozione, che mandò al Crescentini la decorazione dell'Ordine della Corona di ferro; e nel tempo poi che Zingarelli si trovava in Parigi, nel 1811, egli fece dare nel teatro di corte una rappresentazione di quel suo tanto favorito melodramma perchè vi assistesse l' autore. „ 4)

La prima volta che Napoleone, allora semplicemente General Bonaparte, udì il Crescentini alla Scala, fu nel 1796, e pria di tutto, siccome ci assicura un francese, come " parte principale di una cantata composta per celebrare i trionfi dei Francesi, che i Milanesi accolsero come loro liberatori. Egli, „ soggiunge, " elettrizzò l'uditorio. „ Nel tempo di quella

1) Biographie univers., t. II, p. 1137; Iconografia d'Euterpe, Londra, presso Jousnel, Walker & C.o, 1824-1825.

2) Biographie univ., l. c.

3) Florimo, o. c., p. 423.

4) Florimo, o. c., p. 510-511.

prima entrata di Bonaparte nella capitale lombarda, egli vi " divideva gli applausi col Marchesi. „ 1) L'entrata fu il 14 maggio. 2)

Partito per il Portogallo, vi si trattenne per quattro, come dice la nostra biografia, e non per sei e più anni come altri scrisse. 1) Il teatro italiano di Lisbona era stato " allora costruito a spese d'un appaltatore generale, di cui il figlio, amante appassionato di musica, divenne il protettore e l'amico di Crescentini. Fu in quella capitale, che Crescentini, allora nella pienezza dei suoi mezzi, meritò d'essere proclamato l'Orfeo d'Italia. È impossibile l'esprimere sino a qual punto l'entusiasmo vi fu condotto . . . Bisogna averlo sentito cantare il celebre duetto „ della Semiramide di Portogallo, narra un contemporaneo, " con la Catalani, per comprendere tutta la potenza magica dell'arte divina del canto; „ e " quando, dopo la sua partenza da Lisbona, la Catalani volle comparire nelle parti nelle quali aveva brillato il Crescentini, ella vi arrenò completamente, e non fece che accrescere i rammarichi che tutto il pubblico provava d'aver perduto un cantante d'un merito tanto raro. „ 1)

Da Lisbona non andò direttamente a Milano, ma a Napoli: nel Catalogo generale di tutte le opere nuove rappresentate nei Reali Teatri di Napoli dall'anno 1800 al 1859, compilato da un antico suggeritore del S. Carlo e da me dato in luce per le stampe nel 1887, 3) leggesi:

S. Carlo . . . . . Anno 1800 . . . . . Nuova

DEBORA e SISARA

Musica del Maestro Pietro Guglielmi
Prima donna Soprano Sig.ra Banti
Musico Sig.r Crescentini
Tenore Sig.r Giacomo David (Celebre)
Basso „ Trabalza
Seconde Parti Fiamminghi e Giovanni.

Fu nel 1809 4) che venne chiamato il Crescentini a Parigi, " benchè, „ nota uno scrittore francese, " i suoi mezzi fossero indeboliti già molto dall'età e dalle infermità, „ pur vi " rapì tutti i suffragi nell'opera Giulietta e Romeo, da lui cantata nel teatro di corte, e sovra tutto nell'ammirabile aria ombra adorata che, „ aggiunge, " è di sua composizione, e della quale la dolce ed espressiva melodia sorpassa tutto ciò che si conosce di più perfetto in questo genere. „ Avuta la croce della Corona di Ferro, " fu in quella occasione rimpro-

1) Biograph. univ., p. cit.
2) Napoléon, Mémoires.
3) La lega del bene, anno II.
4) Biograph. univers., l. c.; Iconografia d'Euterpe., l. c.

verato all'imperatore d'avere avvilito un ordine destinato a ricompensare il merito militare. „ 1) La croce la ottenne dopo la terza rappresentazione della Giulietta e Romeo. 2)

E già sappiamo dal Florimo che la seconda volta, che Napoleone udì questa, col Crescentini, fu a Vienna nel 1805, dove era entrato il 12 novembre. 3) Nella cappella imperiale entrò il Crescentini quando il Paisiello, richiesto nel settembre 1802 dal Primo Console a Ferdinando IV di Napoli e nominato direttore della sua cappella con 12,000 franchi di emolumento, 18,000 per l' occorrente del suo soggiorno a Parigi, un appartamento alle Tuileries e pranzo per dodici persone, ne usciva proponendo Lesueur per suo successore. E fu allora che il Paisiello raccontava al Crescentini come il vincitore di Marengo spesso gli ripetesse: " La vostra musica, caro Paisiello, è tutta ammirevole, ma le Cantatrici Villane sono la più bella opera vostra; „ e l'uno e l' altro ridevano, quando erano soli, del grazioso equivoco, essendo le Cantatrici di Valentino Fioravanti. 4)

Dieci anni prima che il cav. Girolamo Crescentini scrivesse la biografia, avanti trascritta, nel febbraio 1834 una Francese così scriveva, parlando d' una conversazione in Napoli:

" Cet homme agé, grêle, dont le visage sillonné, dont les cheveux blancs, le dos courbé vous avaient frappé dès l'abord, c'est Crescentini! . . . Ce Crescentini, dont le nom placé il y a vingt ans sur toutes les lèvres, n'en sortait qu' accompagné de louanges fanatiques! Il s'approche, il vous parle de sa gloire passée, il vous parle de ses accens qui charmaient Napoléon; ses yeux sont éteints, sa physionomie rêveuse; il semble avec sa voix avoir abandonné son âme aux temps qui ne sont plus; et cette figure blême, ces prunelles sans expression, cette vie moralement terminée qui poursuit son cours traînant après elle un cadavre, répandent sur vos pensées une melancolie réelle. „ 5)

Morì, due anni dopo scritta la riferita biografia, ad 82 anni il 24 aprile 1846. Qual'ei fu nel nostro Collegio di Musica, ce lo descrive uno scrittore napoletano, dicendo che, qual Direttore delle scuole di canto, egli compì l'ufficio " sempre con grande suo decoro e grande utile degli alunni. Egli accoglievali nella propria stanza tutt' i giorni, non esclusi quelli d'infermità, e voleva sempre udirli cantare, e ricordava lor sempre che il canto, di sua natura dolce ed affettuoso, non giunge al cuore se dal cuore non parte: „ ricordi ch' egli esprimeva con parole che se non le ha seco portate il vento, v' ha speranza ch' eglino non usciranno da quelle mura per accrescere il numero già troppo e insopportabile de' gridatori. Com' egli poi gli amasse, dir il possono solo le lagrime onde lo accompagnarono al sepolcro, un giorno dopo che gli aveano placate le sensazioni de' suoi mali con canti da lui stesso richiesti, inconsapevole che stava per iscoccare l'ultima sua ora: lui felice che gli fu questa confortata da que' sensi religiosi a' quali non ebbe mai chiuso il cuore.

---

1) Biogr. univ., l. c.

2) Iconogr. d' Euterpe, l. c.

3) Malaguzzi, Compend. di Stor. Milit., Modena 1880, p. 171.

4) Florimo., o. c., p. 320-321.

5) Voyage d' une ignorante ecc., Paris 1835, t. II, p. 17.

"Egli amò con passione profonda l'arte che gli fe' tant'onore, e da cui trasse tanti vantaggi, e non passò quasi giorno, fino ad un mese pria di morire, che non facesse qualche cosa per essa o pe' suoi cultori. Ultimo suo lavoro, il canto del cigno, è una romanza non sappiam per chi scritta, ma, a detta di giudici competenti, tale che, lungi dal sentirvisi la fralezza delle infermità e degli anni, merita esser annoverata fra i suoi più graziosi componimenti. Questi sono varî e di gran numero. Oltre i mentovati solfeggi, de' quali gl'intelligenti di musica parlano sempre con alte lodi, egli compose in copia cantate, arie, romanze, quartetti, ed altrettali allettamenti di galleria tenuti da per tutto in gran pregio." 1)

La Raccolta di esercizii per la voce, o Raccolta di Esercizii per il Canto delle Vocali fu da lui pubblicata a Parigi pria del 1824, quando di lui aveano già visto la luce pezzi di musica vocale, cantate e notturni. 2) Quand'egli morì, si sapeva in Napoli che "il suo metodo elementare consistente in cento trenta Solfeggi" era "la grammatica delle grammatiche musicali, il vero codice del canto italiano, il solo Corso adottato in quasi tutta Europa." 1) Dalla sua scuola uscirono in Napoli, fra i più famosi, Angelo Ciccarelli di Montone nel Teramano nato nel 1806 e divenuto maestro della corte di Dresda; Michele Costa nato in Napoli nel 1807, festeggiato compositore in patria, in Parigi e in Londra; Giuseppe Curci nato a Barletta nel 1808, cantante e compositore a Napoli, a Venezia, a Torino, a Vienna, a Pesth, a Parigi, a Londra; Lauro Rossi, finito direttore del S. Pietro a Maiella; Michele Ruta di Caserta natovi nel 1827, scolare anche del figlio di Cimarosa, scrittore d'inni patriottici, lavori didattico-musicali, musiche per teatro, per chiesa, per camera, intermezzi, balli. Fra le sue allieve fu la duchessa d'Hamilton. 3)

Ho visto il ritratto del Crescentini litografato dall'Haster nel 1825. È sbarbato, come erano allora e come furono fino alla morte, il Cimarosa, il Mozart, il Clementi, il Cramer, il Winter, Fra Giovan Battista Martini, il Paisiello, il Rameau, il Corelli, il Pleyel, l'Hasse, il Pergolesi, il Gretry, il Marcello, il Tartini, l'Haydn, l'Händel, il Piccini, il Jomelli, il Bach, lo Scarlatti, il Durante, il Leo, il Mayer, il Porpora, il Vinci, il Baini, il Naumann, lo Steibelt, il Beethowen.

Aveva naso alquanto aquilino, sguardo penetrante, fronte riflessivo.

Ecco le opere di lui che si trovano nella Biblioteca del nostro conservatorio di Napoli, elenco che debbo alla gentilezza del noto prof. Polidoro.

1. Raccolta completa di solfeggi per tutte le voci. Stamp.
2. Rondò per soprano con orchestra (partit.) Stamp.
3. Duetto per due soprani con orchestra (partit.) (fa seguito al Duetto di sopra) Stamp.
4. Rondò per soprano con arch. nell'Axur (partit.) Stamp.

1) Giornale del Regno delle due Sicilie, n.° 99, giovedì 7 maggio 1846.

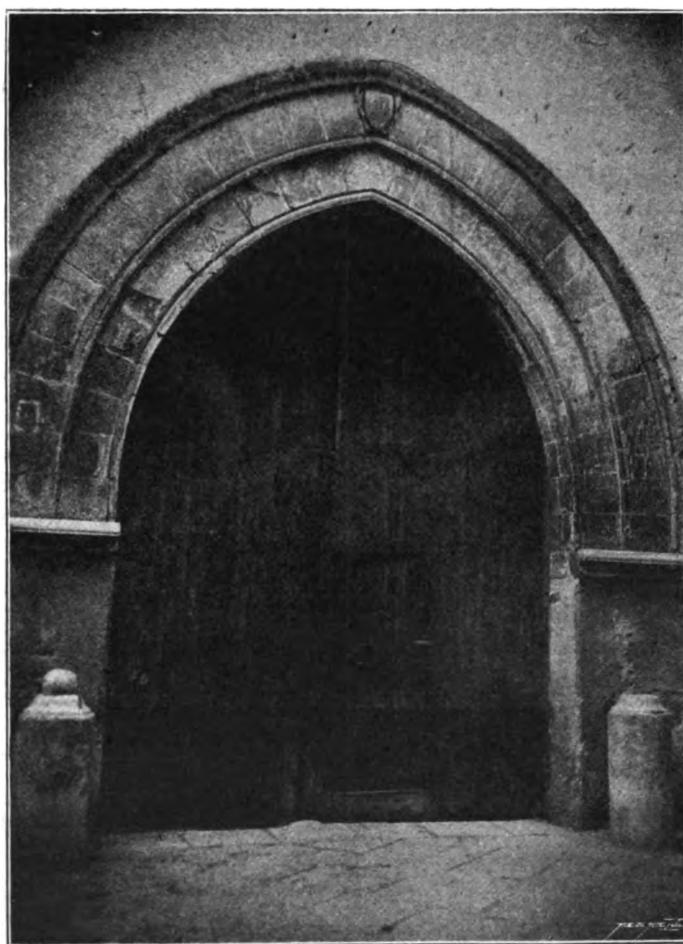
2) Biogr. univ., l. c.; Iconogr. d'Eut., l. c.

3) Florimo, o. c., pagine 888-915, 948-962, 1042-1047, 735, 823-825.

5. Preghiera per soprano con orch. nella Giulietta e Romeo (partit.) Stamp.
6. Aria per soprano ed orch. — Sento mancarmi l' anima. Stamp.
7. Arietta per soprano e Pianoforte — Fra tanti palpiti. Stamp.
8. 6 Ariette per soprano e pianoforte. Stamp.
9. Cavatina per soprano e pianoforte — Questo palpito soave. Stamp.
10. Arietta per soprano e p. f. — Partì con l' ombre è ver.
11. Arietta per soprano e p. f. — Ore spietate.
12. Arietta per soprano e p. f. — Or che la notte invita.
13. Arietta per soprano e p. f. — Mio ben risolvi se avvien ch' io mora.
14. Arietta per soprano e p. f. — Se tu m' ami, se sospiri.

Napoli, 30 settembre 1900.

Raffaele Parisi



Aversa — Antichissima porta del Palazzo Pozzo.
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

L' inno del girarrosto

I.

Domenica! il dì che a mattina
sorride, e sospira al tramonto!...
Che ha quella teglia in cucina?
che brontola brontola brontola...

È fuori un frastuono di giuoco,
per casa è un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco?
che sfrigola sfrigola sfrigola...

E già la massaia ritorna
da messa;
così come trovasi adorna
s'appressa:
la brage qua copre, là desta,
passando, fru, come in un volo,
spargendo un odore di festa,
di nuovo, di tela e giaggiolo.

II.

La macchina è pronta; l'agnello
nel lungo schidione è già pronto:
la teglia è sul chiuso fornello,
che brontola brontola brontola...

Ed ecco la macchina parte
con tutto un suo trepido intrigo:
la pentola nera è da parte,
che sfrigola sfrigola sfrigola...

Ed ecco che scende, che sale,
che frulla,
che va con un dondolo uguale
di culla.
La legna scoppietta; ed un fioco
fragore all'orecchio risuona
di qualche invitato, che un poco
s'è fermo sull'uscio, e ragiona.

III.

È l'ora, in cucina, che troppi
due sono, ed un solo non basta:
si cuoce, tra murmuri e scoppi,
la bionda matassa di pasta.

Qua, nella cucina, lo svolo
di piccole grida d'impero;
là, in sala, il ronzare omai solo
d'un ospite molto ciarliero.

Avanti i suoi ciocchi, senz' ira
nè pena,
la docile macchina gira
serena,
qual docile servo, una volta
ch' ha inteso, nè altro bisogna:
lavora nel mentre che ascolta,
lavora nel mentre che sogna.

IV.

Va sempre, e s'affretta ch'è l'ora,
con una vertigine molle:
con qualche suo fremito incuora
la pentola grande che bolle.

È l'ora, e s'affretta nè tace,
chè sgrida, rimprovera, accusa
col suo ticchettìo pertinace
la teglia che brontola chiusa.

Campana lontana si sente
sonare.
Un'altra con onde più lente,
più chiare,
risponde. Ed il piccolo schiavo,
già stanco, girando bel bello,
già mormora, In tavola! in tavola!
e dondola il suo campanello.

Barga, 8 ottobre 1900.

Giovanni Pascoli

La grande Musa, ilare e tenera, di Domenico Cimarosa non disdegni l'umile inno casalingo.

G. P.

A Cimarosa

Se in improvvise melodie maestre,
O Wagner, il dormente animo scuoti,
Come un sopito cui d'un tratto ignoti
Spalanchino cantando le finestre;

Se in te m'esalto fuor d'ogni terrestre
Angoscia in fino ai cieli più remoti,
Pendendo tutti miei spiriti immoti
Sul fragoroso gorgo delle orchestre:

Ben m'è più dolce l'onda che deriva
Dalle tue melodie semplici e piane
Nativamente fresca, o Cimarosa....

L'anima, che già troppo superbiva,
Come in verzure a un canto di fontane
Nel cerchio di tue musiche riposa.

Grugliasco, agosto 1900.

Francesco Pastonchi



. . . . . . Le divin Cimarose,
Le gai napolitain à la bouche de rose.
(Anthony Deschamps)

Era il 1792. Già da tre anni a Parigi durava la rivoluzione, e non che accennasse alla fine, si apparecchiava a più efferate scene di terrore e di sangue.

All'assalto e alla presa della Bastiglia, che aboliva le prigioni di Stato; alla notte del 4 agosto, che aboliva l'aristocrazia e i privilegi, altre insurrezioni succedevano e agitavano il paese, peggiorandone le già misere condizioni. I beni del clero confiscati e la creazione degli assegnati, i castelli arsi, l'emigrazione a migliaia di nobili e di preti, i partiti e i clubs che nutrivano il fuoco delle ire civili; da un lato il giornale del feroce Marat, che sonava a stormo e gridava di metter sotto custodia l'Austriaca; e dall'altro la Vandea, che insorgeva a difesa del re e della religione minacciati; la fuga di Varennes e l'arresto del re: avevano commosso i Governi d'Europa, già in via d'allearsi contro il comune nemico. Gli emigrati, raccolti a Coblentz, favoriti dall'Austria che aveva occupato il territorio di Basilea, si accingevano a invader la Francia; e l'infelice Luigi dovè presentarsi all'Assemblea per dichiarar la guerra al re di Boemia e d'Ungheria, cioè ai suoi congiunti e difensori.

Vienna, in quel tempo, non era ancora la popolosa capitale di oggi, e i suoi abitanti non sommavano a trecentomila. Ma era fin d'allora una delle più pittoresche e attraenti città d'Europa.

In una popolazione variopinta, mista di turchi, russi, polacchi, ungheresi, croati, dominava signora la musica. Un'aristocrazia opulenta e ospitale soprattutto coltivava quell'arte con un gusto squisito. I dilettanti gareggiavano coi migliori artisti e n'erano i protettori. Il Barone van Swieten, figlio d'un medico di Maria Teresa, dava ogni anno dei concerti, ove i Viennesi si esaltavano alle sublimi melodie di Haendel. Un gruppo di alti e intelligenti amatori circondava il van Swieten: il conte Knisky, il principe Lobkowitz, il principe Lichnowsky, gli Esterhazy, il consigliere von Meyer e altri molti.

Mozart, col suo *Flauto magico*, aveva fatta la fortuna del teatro *An der Wien*. E l'Imperatore Giuseppe II, un dilettante in Corona, anche lui, aveva fondato un teatro italiano di Corte; che Leopoldo II, succeduto a Giuseppe, prendeva non meno a cuore, disegnando di farlo salire al più alto grado.

Reduce da Pietroburgo carico di allori, Domenico Cimarosa si fermò a Vienna, dove tre anni innanzi aveva ricevute le più festose accoglienze da Giuseppe. E maggiori furono le offerte del nuovo Imperatore: una lauta pensione, la dimora nel palazzo imperiale e il titolo di maestro di cappella della Corte.

Alla facile vena del Cimarosa, che nell'età ancor verde di 42 anni aveva sparso già in Napoli, Roma, Torino, Venezia, Pietroburgo più di sessanta sue opere, riuscì di mostrare, con un nuovo lavoro, la sua gratitudine.

E la sera del 7 febbraio 1792, nel teatro di Corte, fu eseguito il Matrimonio Segreto. Agli uditori inebriati da quelle giulive ed eleganti melodie parve che si oscurasse la gloria di Mozart. È noto che, finito lo spettacolo, l' Imperatore invitò a cena gli artisti, e Fidalma, Carolina e gli altri cantanti, col belletto sul viso e nelle vesti di teatro, sedettero accanto a lui.

È noto che di lì a un'ora, nella notte, volle l'Imperatore che la musica ricominciasse, e la riascoltò dalla prima all'ultima nota.

Come va, io mi domando, che un re - di un secolo fa, si badi - non curi l' etichetta fino al segno di far sedere a mensa con lui degli artisti da teatro? Colmarli di doni, s'usava e s' intende; ma mettersi con loro alla pari? Com' è che un imperatore, il quale aveva già sfidato la Francia, mandando un esercito a lottare con la rivoluzione che minacciava la pace d' Europa, non si preoccupi nè del fuoco che divampa in uno Stato vicino, nè di una parente in angustie, e spenda un'intera notte a sentir due volte una musica?

Perchè, direi, l' Arte in genere, e la musica in particolare, sono come dei lembi di cielo da cui traspare l' Infinito; splendori sensibili d' una Bellezza latente e inaccessa, a cui l'uomo anche inconsciamente, sospira; un saggio di beatitudine in terra, che ci solleva in alto e ci fa dimenticare le noie, i travagli, le miserie, le ignavie, le lotte infeconde della vita quotidiana. Un imperatore è pure un uomo: e Leopoldo, tra le sue cure di Stato, fu attratto, abbagliato, conquiso dal divino fulgore dell' Arte.

Nell' autunno di quell' anno era a Vienna un giovine, alunno di Haydn. Aveva già conosciuto Mozart, il quale, a sentirlo sonare, disse di lui: " è un monello, che non tarderà a riempire il mondo della sua fama. „ L' artista novizio volle ammirare in persona quel Cimarosa, che tutti celebravano come il successore e il rivale di Mozart. Aveva ventidue anni; ispidi, folti e scomposti i capelli; robuste le membra; e in un volto butterato dal vaiuolo, sotto una fronte spaziosa, lampeggiavano gli occhi come se d' acciaio. Il suo nome, tuttavia oscuro, era Luigi van Beethowen.

Così si trovarono a fronte due forme dell'arte: quella del secolo che cadeva e quella del secolo ch' era per spuntare: la musica gaia, fresca, serena, limpida e fluente come acqua che zampilli da rocce; d'una grazia senza moine, d'una semplicità senza aridezza; che ha le carezze e i pudori d'una fanciulla, che sgorga spontanea dall'anima come il canto dalla gola dell' usignuolo: e la musica pensosa, profonda, cercata e discussa a più riprese con costanza d'amore; involta come in problemi da risolvere; intesa a scoprire nei suoni l'idioma riposto della natura; che anche sotto alle note allegre cela non so che di triste; che nel ritmo vario, singolare, tempestoso, accenna a lotte interiori dello spirito, or ti solleva or ti prostra, e sempre ti fa presentire un mondo diverso da quello in cui sei.

E così, al secolo di Condillac, degli Enciclopedisti, di Voltaire, di Bernardin de Saint-Pierre succedeva il secolo di Emmanuele Kant, di Schiller, di Goethe; e, in Italia, agli Arcadi e al Metastasio, Foscolo, Manzoni, Leopardi.

La rivoluzione di Francia avea varcato le frontiere!

Napoli, 27 aprile 1900.

Federico Persico



Divina potenza ha in sè la musica. Guglielmo Shakespeare sentenziò che essa è l'alimento delle anime nate ad amare, e che anche un armento selvaggio, se per caso ode il suono di una tromba, si sofferma, e gli sguardi feroci delle belve si addolciscono alle soavi impressioni dell' armonia. E tu, Domenico Cimarosa, al suo fascino potente dovesti la tua salvezza dal carcere lurido ov'eri stato rinchiuso per espiarvi il più santo degli affetti, ch' è l'amore dell' umanità, ed il delitto di avere disposato le tue note armoniose ed incantatrici all' inno della libertà e della patria. Oh quanto più feroce delle belve fu quella triste coppia coronata che aveva decretato il tuo supplizio con quello di altri molti generosi! Non essa ti risparmiò, in nome della divina arte di cui fosti sacerdote, come non risparmiò i più eletti ingegni e gli animi più nobili di questa Italia meridionale. Ai suoi artigli, alla sua sete di sangue e d' inesorabile vendetta ti strappò, domata dalla magìa dei tuoi accordi immortali, la mano stessa di feroci stranieri venuti qui a sostenere la più abietta e brutale tirannide.

Napoli, luglio 1900.

Prof. Enrico Pessina



Nella musica del nostro Cimarosa, come nella pittura del francese Watteau, altra fulgida gloria dell' arte settecentesca, sotto l' apparente giocondità, ritrovasi sempre qualcosa di soavemente melanconico, che ci seduce e ci fa a lungo sognare. Indurre l' anima umana al sogno non è forse questa una delle lodi maggiori, che far si possa ad ogni vera opera d' arte?

Napoli, luglio 1900.

Vittorio Pica



L' Orfeo della Campania

Quando fanciullo io lessi di Orfeo che traendo melodiosi suoni dalla cetra faceva tacere i venti, fermava il corso dei fiumi, che le Ninfe incantate uscivano dalle acque e dalle foreste per seguirlo amorose, e che le belve più feroci fatte mansuete si accostavano a lui, compresi la virtù della favola: essere la musica la gentile educatrice delle anime.

Più tardi, cercando le storie antiche, lessi che la musica e la poesia vinsero l'ira dei vincitori tra il furore delle guerre. Dopo la infelice spedizione di Sicilia, molti prigionieri restituiti alla patria corsero a visitare Euripide e gli narrarono che furono liberati dalla schiavitù sol perchè avevano cantato i suoi versi immortali ai vincitori.

E appresso, studiando le storie della grandezza e delle miserie della Italia nostra, lessi nel Botta che Cimarosa, l'amico di Domenico Cirillo, di Ettore Carafa, di Mario Pagano e della Sanfelice, ebbe saccheggiata la casa dalle orde del Cardinale Ruffo e che fu tratto in carcere, perchè aveva composta la musica dell'Inno Repubblicano.

Erano scesi in Napoli i russi ausiliarii dei Borboni. " Saputo il caso e non avendo " potuto ottenere dal governo napoletano, al quale l'avevano domandato, la sua liberazione, " generali ed uffiziali corsero al carcere e l'italico cigno liberarono. Così in una Italia, in " una Napoli, la salute venne a Cimarosa dall'Orso. Mi vergogno, — scrisse il Botta, — " per l'Italia, rendo grazie alla Russia. „

La Campania felice, sulle cui terre fu vincitore il fato della Unità Nazionale, bene onora l'ingegno divino, che, come Orfeo, aveva educato i cuori de' guerrieri del Nord alla umanità.

Roma, 20 luglio 1900.

Augusto Pierantoni



Caro Rosano,

Mi chiedete un autografo del Padre mio P. S. Mancini, in cui egli, che tanto l'amava, parli di musica. Sventuratamente non sono riescita a trovarlo.

Se egli fosse ancora in vita assisterebbe di persona alla festa geniale in onore del Cimarosa, e con vivida parola vi parteciperebbe, come allorchè in Napoli fu inaugurato il monumento a Vincenzo Bellini.

In quell'occasione egli rappresentava il Re e fra tante altre cose, disse:

" Vincenzo Bellini! Ecco un nome, che non ha bisogno di lodi e di comenti. Basta pronunziarlo perchè a ciascuno si offra innanzi agli occhi della mente la dolce e pensosa immagine, che, quasi mistica visione, fu presto rapita al mondo di quaggiù... Quelle melodie arrecarono conforto di consolazione e di coraggio a tutto un popolo nei mesti giorni delle servitù e del dolore (e io ben lo rammento), quando all'Italia mancavano i due supremi beni dei popoli civili: l'indipendenza dalla dominazione straniera, e la libertà...

... Al mio saluto congiungo un augurio, non a Napoli soltanto, ma all'intiera e grande patria italiana: essa non cessi di essere in avvenire, come lo fu nelle scorse età, madre e educatrice di uomini veramente grandi, che divenir possano esempio, luce e guida delle nuove generazioni, i cui nomi poggino così in alto, da rimaner superiori alle polemiche delle scuole e alle lotte irose dei partiti. „

Altre nobili parole simili a queste Egli avrebbe pronunziato anche oggi. Ci sia dunque concessa per un istante l'illusione che il Padre mio sia tra noi e partecipi agli onori che Aversa rende al suo grande Maestro.

Roma, 8 luglio 1900.

Grazia Pierantoni Mancini

On. Avv. Pietro Rosano
Napoli.



Minuetto sopra "un'aria„ di Cimarosa

A mezza notte in punto, il primo inchino.
Dopo cinque minuti: riverenza.
Si pavoneggia il cavalier Turchino
Presso la gonna color Eminenza.
Egli sgambetta sopra un piede solo
E le tenere occhiate coglie a volo.

Si dan la mano con moine e passi.
Graziosi, brevi; si fanno più avanti.
Ora sembran languenti e tanto lassi,
Ora vispi; ora in lite, ed ora amanti.
Egli è sottile e snello; ella è piccina.
Egli solleva il viso, ella s' inchina.

A un tratto è lei che sorge provocante
Col ventaglio di piume, a nastri, e fiocchi,
Ed il bel seno denudato, ansante.
Ei supplice, si prostra ai suoi ginocchi
E di soppiatto le stringe la mano.
Ella ridendo lo discaccia invano.

La musica sensuale e lusinghiera
Accompagna ogni passo, ogni giretto
Con voce insinuante di preghiera.
Ecco il punto più bel del minuetto:
Ei si slancia e in un attimo le scocca
Innanzi a tutti, un bacio sulla bocca.

Roma, luglio 1900.

Grazia Pierantoni Mancini

Mentre ancora gemeva...

Mentre ancora gemeva in umil veste
Di prona ancella a l'invasor straniero
L'antica patria, serto le cingeste
Di nova gloria intorno al capo altero,
Chè Regina invidiata la rendeste
Di un eterno ed armonioso impero,
O de le Muse schiera luminosa,
Piccinni, Paesiello e Cimarosa.

Come mormora lieve lieve il vento
Per gli aversani pioppi verdeggianti
Di ricchi tralci, e come il gran lamento
Surge dell'onde al golfo sospiranti;
Quale pel ricco piano il gaio accento
De le brune fanciulle a sera, e i canti
De l'usignuol tra i cespiti di rosa,
Tale il divin tuo canto, o Cimarosa.

E fin che i pioppi leveran la chioma
Ne l'aure miti, al venticello avvezza,
E all'igneo monte che l'età non doma,
L'onda verrà a portar la sua carezza,
Fin che di messi e viti ricca soma
Recheran questi piani, e su la brezza
De l'usignuol la cantica amorosa,
Te non trarrà l'oblio, o Cimarosa.

Roma, 6 luglio 1900.

Riccardo Pierantoni



Napoli

Alta è la notte; in strisce sanguinose
nel mar sonante slungansi i fanali
del muto quai. Posillipo, regina
delle bellezze,

ricamata di luce ed olezzante,
cinte di spume le ville ridenti,
canta, dell'alighe verdi e gioconde,
gli eterni amori.

Che mistico susurro d'armonie,
che dolcezza di note, e che contrasti
tra l'elegia di Pergolesi e l'arte
di Cimarosa!

Di Cimarosa, che scontò nei ceppi
l'inno all'aurora che nel cielo appare,
perchè in quello sognò, magico canto,
l'Italia nuova.

Risponde il mare. Una lugubre sale
triste voce dal mar, lenta, beffarda:
l'eco, forse, del rantolo supremo
di Caracciolo,

maledicente alla regal dimora,
dove il rimorso nel tripudio annega
dei baci vili, la lasciva amica
d'Emma Lionne.

E gli atomi pispiglian nel silenzio
sotto le curve stellate; narrano,
nella magìa del profumo, le storie
più terribili.

Oh divina città lieta sul golfo!
oh piazza del Mercato rilucente
di sole! oh pensili balconi ricchi
di garofani

e di fanciulle simili a dipinti
del Botticelli, in rosso, ecco, l'azzurro
del ciel si tinge; il povero sconfitto
di Tagliacozzo

grida vendetta vendetta. Giovanni
da Procida ha nel sen, come reliquia,
raccolto il guanto e il mostrerà, tremendo,
il dì del Vespro!

Tu sei fatale, o Napoli, sirena
del cilestre Tirren: tuo dolce incanto
copre, maschera folle, la tristezza
del tuo dolore!

nel clamor della festa avvelenasti
della tua plebe l'idolo; all'osanna
rispose l'anatèma e il capo cadde
di Masaniello.

Quanti sono i tuoi martiri, o cittade,
e le vittime tue quante son state?
quanti pugnar per te, quanti caduti
sul patibolo?

e quanti vinti dalla tua malia
e dai tuoi baci, o schiava secolare,
pur di vederti libera, alla vita
dissero addio?

I Pagano, i Cirillo, Sanfelice,
Leonora Pimentel, Massa, e tant'altri
vivi sepolti a Santa Caterina
di Favignana,

non son forse tuoi figli? E tu, cittade
dell'armonia, dell'arte, e dell'amore,
al martirio di ognun dalle festanti
vie sorridevi.

Ma venne il dì, che lagrimar ti vidi:
quando il prode figliuol di Carlo Alberto,
e il biondo Eroe, miracolo del mondo,
t'hanno redenta.

Tu singhiozzavi allor di tenerezza....
T'ho letto in core, o grande derelitta,
era, tra le catene, il tuo sorriso
bieca ironia.

Oh che antitesi strana di colori
e di lagrime, o Napoli, tua vita!
nacque così la tua leggenda: vedi
Napoli e muori!

Vedi Napoli e vivi: sulla torre
dell'angioin tiranno usurpatore,
alto ed invitto sfolgora nel sole
il tricolore.

Vedi Napoli e vivi: il vecchio mare
ringiovanito dalla tua fortuna,
te saluta ne 'l lieto inno fragrante
innanzi a Dio!

E sono sacri a te, patria di Vico,
madre di prodi, martiri e poeti,
resa immortale dal dolore i carmi
nuovi dell'arte!

Caserta, 29 ottobre 1900.

Carlo Pignone



Pel Centenario di Cimarosa

Napoleone chiedeva un giorno ad un illustre uomo quale differenza c'era fra il Mozart e il Cimarosa, e ne aveva questa risposta: — " Cimarosa ha collocato la statua sulla scena e il piedistallo nell'orchestra: Mozart ha collocato invece la statua nell' orchestra e il piedistallo sulla scena. „

Chi aveva più grande di questi due immortali, il concetto dell'arte divina? — Ecco il problema: nè alcuno potrebbe mai averne la soluzione perfetta, se il Cimarosa non l' avesse data nella sua arguta modestia ad un pittore mediocre, che lo giudicava superiore al grande maestro tedesco. — " Voi preferite me al Mozart! E che direste voi se un musico venisse ad asserirvi che siete preferibile a Raffaello? „

Emuli generosi erano quelli ne' bei tempi dell'arte e della gloria! – E anche nelle lotte in cui il Paisiello, il Guglielmi, il Cimarosa si contendevano il pallio dell'armonia divina, un grande rispetto dell'arte vera, dell'arte grande li ispirava: e l'Italia madre ne riceveva il meritato alloro, di cui ancora rifulge la sua corona, nel primato della musica e del canto.

E dopo di essi, altri Maestri che li uguagliarono e li vinsero nella via da essi tracciata; e dalle letizie del Barbiere, alla soavità della Sonnambula, dalle magnificenze della Norma al riso che è dolore del Rigoletto, dalla passione della Favorita alla Danza incantata delle Ore, fu un crescendo continuo, altisonante di glorie e di fortune che la Madre Italia deve ai grandi maestri della melodia.

L'Italia cominciò per essi a parlare al mondo e a rivelarsi immortale.

Poichè è da lei che nacque anche quel Monaco che oggi nel marmo solenne della piazza di Arezzo, mostra le tavole della legge, da cui emanò tanta gloria e tanta potenza.

Aveva egli intuito il gran Monaco quel che avrebbero prodotto i suoi caratteri misteriosi, scritti sulle righe incerte dei palimsesti nell'eremo di Pomposa?

Certo il Guttemberg al suo confronto discende di molti gradini nella scala della gloria; certo Newton e Cuvier sono umili e muti davanti a questo monaco che rivelò il linguaggio degl'immortali; e Prometeo che rapì la scintilla al cielo, e Franklin che gli strappò il fulmine, sono ancora piccoli vicini a lui, che inventò il verbo dell'amore, che seppe fermare sulla terra il canto con cui si disacerbano i cuori; e gli uomini s'innalzano alla contemplazione delle cose infinite, entrando in uno stato d'animo all'infuori del reale, con un senso involontario, il senso dell'udito.

Cosa è dunque la musica? È essa una scienza? È essa un'arte? Dove esiste il prototipo di questo senso musicale, onde s'abbella la vita degli uomini e echeggiano le armonie sublimi che ci rapiscono a noi stessi, e ci fanno entrare nel palazzo fatato dei sogni e delle visioni?

Sa egli, il Maestro, a cui ragiona in cuore un sì dolce canto, quel che produce in chi l'ascolta?

Chi insegnò all'intelletto dell'uomo i numeri armoniosi e i numeri matematici, l'estensione dei suoni, i triangoli e i quadrati, l'arco e le seste e il compasso, per cui si ergono i templi e i teatri, nei quali risuona il canto? — Non arti d'imitazione, l'architettura e la musica, sono un lampo di genio divino che rivela la nostra natura immortale.

Il Partenone e San Pietro, la Norma, il Barbiere, l'Otello, la Lucia e il Matrimonio segreto, che oggi ritorna al nostro orecchio, tutto fresco nella sua vita secolare, sono sopravvivenze dell'immagine divina, che in forma di numero lampeggiò nella solitaria cella del Monaco di Pomposa.

Senza di lui il centenario di Cimarosa sarebbe muto. Egli ha fatto qualche cosa di più di Giosuè, il quale fermò il sole.

Egli co' suoi segni preconizzò il secolo XVIII e il secolo XIX, in cui ha fiorito la grande musica italiana, cioè a dire la musica universale fatta di genio e di melodia: egli scrisse la prima parola di questo volume che Napoli bella, Napoli cara, pubblica oggi, inventando i segni che hanno reso immortale il nome di Domenico Cimarosa.

Roma, maggio 1900.

Caterina Pigorini Beri



Non si può pensare alla fine prematura dell'immortal Cimarosa senza fremere contro chi ne fu la causa crudele.

Quella morte è la più fiera condanna del Governo che la precipitò con una sentenza per vendetta, con una liberazione per viltà, l'una e l'altra imposte dalla paura del genio.

Palermo, li 3 ottobre 1900.

G. Pitrè



Sanctus

Napoli 8bre 1900.



Senza voler menomamente alludere all'insipida e vana questione d'una graduatoria estetica tra le varie arti belle, fondata sul criterio dei pregi e difetti loro intrinseci, si può però riconoscere una condizione svantaggiosa in cui la musica si trova rispetto alle altre. Ed è la necessaria dipendenza della creazione artistica dall'esecuzione. Il capolavoro musicale non esiste nella sua pienezza che mentre è eseguito, e bene eseguito; e per tutti coloro che non hanno la fortuna di sapersele suscitare da sè, con la loro arte o con la loro fantasia, dal silenzio della carta, tutte quelle opere che, per mutar di gusti o di gole, non si vogliono o non si sanno più eseguire, sono destinate a un' esistenza puramente virtuale. Così è che i nomi degli spartiti di cui si deliziarono i nostri avi, producono, fino a un certo punto, un'impressione analoga a quella che si prova a sentir parlare del S. Pietro Martire di Tiziano, del Giulio II di Michelangelo, dell'antica basilica di S. Paolo a Roma: d'uno di quei capolavori, insomma, che furono e non sono più, e la cui menzione suona sempre come una carezza al nostro orgoglio d'italiani, e una puntura al nostro sentimento d' artisti.

Fra i nomi che fanno sentire più grata la carezza e più acuta la puntura, è certamente quello del " Matrimonio segreto „ di Cimarosa.

Manfredi Porena

Cimarosa e Tari

In un volume dedicato a Domenico Cimarosa chi non avrà già scritto di lui come uomo e come artista, come vessillifero dell'opera comica e come incantevole creatore di melodie? S'è ancora vera l'arguta osservazione di Antonio Muratori, che gl' italiani non sanno scrivere di un forno senza discutere prima i cinque ordini dell' Architettura ad uno ad uno, il libro amorosamente raccolto intorno al nome del leggiadro cantore di Aversa da Pietro Rosano deve a quest'ora (a mio scorno, confesso d'aver risposto tardissimo al grazioso invito) rameggiare di preistoria cimarosiana, di biografiche ed estetiche disquisizioni, di generici saggi sull'opera comica, di ricerche industri sulla produzione geniale e copiosa del grande musicista, sulle politiche traversie dell'autore dell' Inno repubblicano, su i virtuosi dell' epoca e sulla influenza che Cimarosa esercitò nell'arte lirica, preparando l' evoluzione dall' opera buffa alla giocosa commedia di cui fu astro, agli albori del nostro secolo, Gioacchino Rossini.

Tutto ciò sarà da un pezzo consacrato nelle bozze dell'imminente volume, cui ho l'onore d'aggiungere anche il mio modesto nome. Se mi fornissi pur io d'erudizione per discettare di critica o per farne base di ricostruzione estetica, capiterei — oltre che inopportuno, fra giudici d'alta competenza e di fama illustre — troppo tardi.

Mi si consenta, dunque, che su questa materia sia del volume miglior lettore che collaboratore. Io vorrei qui parlare del Cimarosa indirettamente, rivelando ciò che dell'autore del Matrimonio segreto scrisse, in un pamphlet poco o niente noto, uno dei nostri più geniali e dotti maestri di critica: Antonio Tari.

Oggi molti giovani esteti e anche più giovani cultori di lettere — senza parlare di giornalisti ignoranti, facili al dispregio quanto impreparati a renderne ragione e a corroborarlo di prove — ostentano contro il nome di Antonio Tari un sentimento di rispettosa indulgenza, che par quasi compatimento. Per costoro, Antonio Tari fu un improvvisatore di critica, i cui studi molteplici e la cui sterminata coltura classica non sottostavano a disciplina e non tolleravano il rigore del metodo scientifico. Ne ammettono l'ingegno fervido e l'estro impetuoso, ma perchè nei suoi libri le ali dell'insegnante e dell'oratore inimitabile cadono, sventuratamente, sotto il peso d'una fraseologia particolare e d'uno stile bisbetico, troppo estraneo a chi non conosce come il Maestro dalla cattedra iniziasse i discepoli ai segreti e ai meccanismi della sua officina; perchè egli s'avvale d'ogni ramo dello scibile e d'ogni parola — vernacola od accademica, volgare od astrusa — e d'ogni idioma, per dare aspetto plastico al suo pensiero, e troppe conoscenze presuppone nel lettore dei suoi libri, — An-

tonio Tari è giudicato dai giovani un genialissimo sovvertitore d'ogni metodo critico e d'ogni disciplinata trattazione.

Ma esumiamo del Tari qualche monografia breve, dove egli non abusi delle sue facoltà prodigiose e della sua dottrina rara. Sorprendiamolo quando i limiti d' un opuscolo lo costringono a non divagare troppo o a non allargare l' orbita della sua ricerca. E nel Tari semplice ci apparirà il Tari acuto, denso, geniale, capace di assimilare tutte le forme dell' arte e di stabilirne solidamente la bellezza le derivazioni l' influenza e il valore.

Io qui vorrei esaminare proprio codesto pamphlet su Domenico Cimarosa. Sono circa quaranta pagine, nelle quali l' opera dell' ineffabile melodista è osservata nella sua sintesi, ma con occhio acuto e con fervore quasi giovanile. Non tutto oggi potrebb'esserne accolto e alcuni pregiudizî sull'arte musicale — pregiudizî nazionalisti e pregiudizî estetici — rivelano, con la mania dissertatrice del professore, la data dell'opuscolo e la resistenza del vecchio, ancorchè cosciente di alcuni più complessi ideali moderni d'arte, a nuovi evangeli e a nuovi orientamenti lirici.

Ma, fatta la debita tara (il bisticcio è fortuito), l' opuscoletto resta ammirabile per i suoi giudizî intransigenti e per la incisiva chiaroveggenza intorno all'arte del Cimarosa, all'influenza dell'ambiente, alla concatenazione che — anello indispensabile — il musicista incantevole stabilisce fra l' arte italo-tedesca di Wolfango Mozart e quella tutta nostrana e affascinante di Gioacchino Rossini.

Ricostruiamo con lui.

*
* *

In un breve quadro il Tari traccia sommariamente i tempi del Cimarosa. Egli accenna a quella sensazione di sollievo che si produce quando Carlo III, col suo mite reggimento, riesce a lenire gli effetti della mala signoria spagnuola. La coltura che si ravviva, le arti del disegno, che tentano sottrarsi al barocchismo e alla glacialità accademica, non giungono, nondimeno, a imprimere un segno originale sulla fisonomia del nostro popolo. La sola Musica, connaturata al genio nazionale, si fa interprete della napolitana Umanità, come si esprime il Tari. E di questa paradossa Umanità meridionale egli accenna le antitesi e le contraddizioni: eroismi e vigliaccherie, prototipi Masaniello e Pulcinella; trufferie arabiche e filantropie meravigliose, sensualità e sibaritismo accanto a una gagliarda sincerità di passione, che trascina sino all'uxoricidio; mollezza oziosa insieme ad una industre operosità, che all' Herder ed al Goethe parvero pregio frequente delle classi popolari. E infine definisce: sofistico il Foro, speculativa la scuola, parodistica la scena.

Di queste idiosincratiche contraddizioni, chi meglio del teatro poteva fustigare, col dileggio, la coesistenza? Ed ecco come — rispondendo a uno stato psicologico e sociale vero e presente — l' Opera Buffa, gioconda protesta contro ogni barocco costume ed ogni scimmiottatura ridicola, serbò a lungo un trono, che il suo carattere di aristofanesca punizione seriamente gaia elevò a dignità di arte.

Il Cari accenna ai tipi più genuini di questa manifestazione lirica, che più tardi ebbe a degenerare, e ricorda Il Socrate immaginario, la Serva padrona, L'idolo cinese, l'Impresario in angustie, la Scuffiara, ecc. Egli ne trova nei partiti tecnici della musica la geniale espressione: " la testura capricciosa e ribelle ad ogni convenzionalità; i ritmi " festosi, la petulante ripetizione, i nervosi diverbi a note e parole, che diresti l'Atomistica " dell' umorismo musicale; gli accompagnamenti non più pedissequi del canto, nemmeno " gendarmi tedeschi che il menino prigione, secondo la bella frase di Gustavo Bertrand, " ma vere guardie d' onore, veri paggi briosi di esso. Le quali tutte cose l' artista faceva " convergere al suo punto di mira, cioè allo scherno dell'aulica follia, ignara di sè, e così " esposta nuda agli assalti dell'avvisata e mascherata procacità plebea. „

Ma ecco la Rivoluzione. Il 1799 sparpaglia quei genietti burloni come uno stormo di allodole. Quel riso spensierato si aggela sulle bocche. Crolla un'epoca e con essa la forma d'arte che la rifletteva o la fustigava. L'opera buffa diventa commedia giocosa. Il Cari non persegue, nè risolve il suo dubbio, se cioè reputi un bene o un male che il riso della musa dei suoni sia scomparso. Ma deplora che abbia tralignato nel cancan d' oggi delle fiabe cittadinesche. E vorrebbe che il riso melodico, se mai dovesse riprodursi, si addimostrasse conveniente al moderno intuito adulto.

Qui il Cari si lascia andare — in una nota — ad una di quelle sue disquisizioni sottili e minute, che son sempre, per chi legge, fonte d'idee e di cognizioni. Il dottissimo critico si occupa della trasformazione del gusto e del decadimento del canto, comparandoli ai processi analoghi negli altri rami di coltura. E ne designa la diversità essenziale, osservando come le lettere seguano il modalizzarsi della civiltà, con la Religione, la Libertà politica, i Commerci, che ne sono fattori decisivi; laddove la Musica, arte basata sulla sensibilità, subisce non la legge delle modificazioni morali, ma di quelle fisiche dell'orecchio. E poichè l'orecchio è d'una energia evolutiva straordinaria — ciò che egli prova, con esempi convincenti e d' indole tecnica, fra i partiti musicali d'epoca diversa, dai Greci ai Quattrocentisti e da questi a noi — egli conclude che la questione della decadenza si riduce a un incommensurabile rapporto di alcuni stati organici con l' Ideale e desume da ciò che quanto oggi può, formalmente, apparire una decadenza, contiene, forse, in sè, il germe d' un progresso futuro.

Ecco: voi direte che la digressione non ha nulla da vedere con l' arte del Cimarosa, le cui condizioni d' ambiente il Cari ha già tracciato, ma in fondo non vi spiace che, saltando d'uno in altro argomento, voi abbiate intravvisto un problema che, forse, non sarà vano approfondire. E già il rapporto che l' Erdmann rileva fra il disparato abito esplicativo dall'occhio all'orecchio -- cioè il primo procedente nella Civiltà dai colori smaglianti al quasi acromatismo ed il secondo, viceversa, dalle melodie buccoliche al gusto sfrenato delle dissonanze — vi fissa i termini di questo problema, al quale non avreste riflettuto senza lo spunto suggestivo del Cari.

*
* *

Trascorriamo sulle notizie biografiche, che il Tari riassume brevemente. Vediamo, invece come sintetizza l'opera del grande melodista aversano.

Per lui, Domenico Cimarosa — l'ho già detto — segna il punto di transazione fra la ricca ma immota polifonia di Mozart e la irresistibile foga melodistica del novatore di Pesaro. Per metterne in luce l'ingegno indipendente, il Tari traccia con secure linee l'aspetto della musica fra noi, in quell' epoca.

L'abuso dell'arte del canto è da lui spiegato come un prodotto della mollezza dei tempi. Dell' indecente virtuosità, che sconfigge nella musica l'idea e trascina l'ornamento a diventar fine e non mezzo, egli osserva che trasforma il concetto del canto e, mediante quelle che il Metastasio definiva sonatine di gola, conduce a uno istrumentismo vocale, peggiore dell'esagerazione sinfonica, che gli fa guardare in cagnesco la musica alemanna. Il Tari descrive l'asservimento dei maestri del tempo, la colpevole acquiescenza loro nel costruire rivolti, frasi spennate, e altri riboboli musicali da servire alle volatine e ai trilli e agli altri stucchevoli acrobatismi della glottide d' un adiposo elefante, cioè del cantante virtuoso. Meraviglia come possa prodursi questo fenomeno nella musica, poichè esso non derivava da sterilità di fantasia, come l' arcadismo poetico e l' accademismo pittorico. Provvida giunge, quindi, la rivoluzionaria reazione di Cristofaro Gluck. Lamenta bene il Tari come noi malaccorti Ulissi non avremmo dovuto farci spodestare nel Melodramma, porgendo l' orecchio ai guaiti della tecnicida Sirena, ma subito il preconcetto regionale lo riafferra e, dopo aver convenuto che la riforma gluckiana segna il grido salvatore contro la depravazione del melodramma, esce ad affermare che il Gluck volesse raddrizzare l' albero torto ritorcendolo in senso opposto. Le prefazioni celebri dell' autore d' Orfeo gli forniscono le armi, ma di quelle prefazioni — la memoria del geniale Critico me lo perdoni — egli non ha inteso perfettamente lo spirito animatore. Se Gluck affermò ch'era tempo di dimenticare la qualità di musicista, com'egli faceva, nel disporsi a scrivere uno spartito, quest'assioma significa che non di pura materia lirica deve comporsi il melodramma, ma di espressione, di virtù descrittiva, di afflato tra la favola e la sua forma musicale, come più tardi volle Wagner.

In questo senso egli stesso si definì nell' Armida più pittore che musicista.

Il Tari afferra il rapporto tra l' idea gluckiana e la concezione del dramma musicale del Wagner, ma per felicitarsi che l'Artista in Gluck abbia spesso, per sua fortuna, obbedito al proprio genio melodico anzi che ai dommi del teorista e definisce, col Bertrand, il Wagner un assassino della vergine Euterpe, resistente al musicista stupratore!

Chi oggi può leggere, senza sorridere del furore incomposto, una simile bestemmia? Egli è che nel Tari un amore infinito dell' arte nazionale soverchiava anche il suo acume straordinario e, poichè forza gli è di convenire che il virtuosismo, parassita italiano, minacciava di morte il melodramma, e alla salvezza corse Gluck (un tedesco!), se ne rifà

notando che l'ispirazione migliore di costui procedeva dal noviziato italiano e le bellezze delle due Ifigenie sono, in fondo, la più brillante confutazione del sistema di preponderanza melopica predicata dallo stesso Gluck.

Quanto ci sarebbe da discutere su questa apparente contraddizione avvertita dal Tari! E come si potrebbe osservargli che al Gluck non è mai passato pel capo di rinnegare la melodia quale espressione immediata d'un sentimento umano: le partizioni dell'Orfeo, dell'Armida, dell'Ifigenia in Tauride ne sono il documento fedele! Il Gluck sosteneva il bisogno della melopea per raggiungere l'unità assoluta nel melodramma e l'espressione precisa nella declamazione vocale e nella continuità drammatica, il tutto concatenando nella trama dell'orchestra: embrione magnifico di quanto, con gigantesco rilievo e con mezzi centuplicati, attuò poi Riccardo Wagner.

Ma qui non è sede di polemica. Sèguito a riassumere.

La riforma intuita dal Gluck è poderosamente e per altra via, secondo il Tari, attuata dal Mozart. Egli paragona il genio di Saltzsbourg a Fidia nell'antichità e a Raffaello d'Urbino nella Rinascenza. Ne tratteggia scultoriamente la figura: tutto italiano e tutto tedesco, artista a doppia anima, nè emancipatore delle cantilene, nè asservitore di esse alla Poesia. Egli intese il macchiavellico Ritirar le cose ai principii e l'eredità mozartiana fu raccolta non dai tedeschi — che si fuorviarono dietro all'intellettivismo musicale e al loro bisogno d'astrazione, che talvolta travolge ad allucinazione pretta e traligna in altre arti, esempio poderoso il Beethoven dell'ultima maniera — ma dagli italiani, che assorbirono la luce dal mirabile prisma triangolare: D. Juan, Nozze di Figaro e Flauto magico.

Qui il Tari concisamente esamina il rinnovato aspetto dell'opera italiana, personificandolo nel Guglielmi, nel Fioravanti, nel Paisiello. Ne dà le note differenziali.

Il Guglielmi è maestro d'intonazioni drammatiche e lascia, nei dotti finali e negli elaborati Quintetti, travedere la possibilità del tragico musicale.

Il Fioravanti: ardimentoso, poco originale, bislacco talvolta, con i suoi andazzi popolani e con le sue scappate, ch'eran licenze e parevano regole, sorprende umoristicamente gli uditorii nelle Cantatrici villane e sforza al pianto nell'Adelaide e Comingio.

Il Paisiello assume il triplice scettro del comico nel Socrate immaginario, dell'idillico nella Bella molinara, dell'elegiaco nella stupenda Nina — e si eleva su gli altri due, per intensità d'affetto e per vena sbrigliata.

Eppure codesta triade — scrive il Tari — troppo melodicamente omogenea in sè, cioè troppo tradizionale, riducevasi ad una immota mobilità nei cerchi " Paralleli e concolori „ onde constava. Che le mancava? Le mancava l'impulso d'un mezzo termine, non logico, non tecnico, ma vitale, che, riassumendo Mozart, sospingesse il melodrammatismo a Rossini.

E qui sfodera la sua tremenda fraseologia: " In una parola, mancava il presente genetico, in cui un passato monumentale s'infuturasse drammaticamente. „

Quest'impulso fu dato da Cimarosa. Cioè, per Tari (traduciamolo in volgare) il Cimarosa è il musicista che attua il concetto melodrammatico di Mozart e non si limita all'imitazione

pedissequa, ma assorbe e rende in aspetto organico la concezione generica del riformatore sommo, servendo di trapasso verso un'orientazione tipica del melodramma, segnata poi dal genio di Rossini.

* * *

Carattere essenziale dell'arte del Cimarosa sembra al Tari l'equilibrio prodigioso, che lo colloca a dio Termine fra due sentieri estetici. In lui omogeneità di colorito e potenza rara di potersi modalizzare e mobilizzare a libito in una postura costante, ciò che più tardi fece infrenabilmente il Rossini. In lui una fusione melodico-drammatica, ch' ebbe rifrazione vasta, anche nel nostro secolo, nei migliori melodrammatisti, eccezion fatta per il Verdi — che per il Tari è assalito da senili velleità antitaliane. — Ma riscontrabile bensì nella vivacità dei ritmi in Rossini, nella purità melodica in Bellini, nella disposizione larga e luminosa dei concertati in Donizetti.

Leggiamo la paginetta: " Come una portentosa manna tonale, le cantilene del nostro Domenico han que' sapori, e son pur sempre eguali a loro stesse; cioè sempre caratteristicamente intermedie tra opposte scuole e maniere. Quando s' intenerisce ti si rivela più mondanamente affettuoso del mistico Pergolesi, e meno patologicamente del romantico Bellini. Quando atteggiasi a dignità, equidista appuntino dal cortigiano contegno del Paisiello e dalla popolana grossolanità del Fioravanti. Nel Sacro gli ripugna la devota mollizia dell' Haydn cattolico, non meno che la dura austerità del protestante Seb. Bach. „

La comparazione continua, ma la conclusione sul Cimarosa è succosa. Equilibrio in tutto: fra la tradizione e la riforma, tra il contrappunto e la melopea, tra le voci e l'orchestra e, nell'orchestra, tra gli istrumenti a corda e quelli da fiato, i quali da questo compositore, per il primo in Italia, sono introdotti come elementi armonici nell' orchestra. Se in questo equilibrio una prevalenza dovesse determinarsi, essa è per il canto, e in ciò la sentenza del Gretry risulta esatta : Cimarosa collocava il piedistallo in orchestra e la statua sul palcoscenico. Tutto all'opposto stabiliva il Mozart.

Un parallelismo bizzarro e geniale si presenta alla fantasia del Tari. Mozart, Cimarosa e Bellini gli appaiono nella Musica quali Raffaello, Correggio e Tiziano nella Pittura. Nei due primi (Raffaello e Mozart) epica totalità d'intuito: nei due secondi (Cimarosa e il Correggio) lirismo prestigioso e preponderanza melodica dell'inventiva; nei due ultimi (Rossini e Tiziano) più fantasia che affetto e un macchinoso sfoggio d'ornati.

Il fare correggesco del Cimarosa gli si presenta tipicamente nel movimento passionato del duettino (Io ti lascio perchè soli) del Matrimonio segreto e nell'ironico rabesco d'accompagnamento dell'aria dei Nemici generosi: Sei morelli e quattro bai. Maniera correggesca nel chiaroscurare, che ora mostra l'artista quasi di fronte e nella sua specialità fisiognomica, ora di scorcio e trasformato sino a tratti non suoi : come appare nella posa eroica e nel periodare sostenuto dagli Orazii, nello straziante slancio Mi pa-

rete tanti cani! del terzetto del Matrimonio e, meglio, nell'aria Ah! parlate che forse tacendo del Sacrifizio di Abramo, tragica intonazione degna del Mosè e del Tell rossiniani.

Il breve studio del Tari — ch'io ho voluto largamente riassumere — si chiude con un triplice esame sommario, ma scultorio per il modo ond'egli impronta il triplice carattere del Don Giovanni di Mozart, del Matrimonio segreto del N. A. e del Barbiere di Rossini. E giunge, nella conclusione, alla premessa dond'è partito: che il Cimarosa, non potendo raggiungere la geniale politipia del Mozart, sdegna la contraffazione balorda e lascia schietta e bella la sua fisonomia artistica: uniformità di tinte e modalità felicissime d'un tipo dato, scaldate da una fantasia amabile e doviziosa. In questo fulgente ricovero di leggiadre eleganze si prepara, intanto, il gaio uragano che il Barbiere lascerà tempestare sul mondo.

Questo par che dica il Tari, descrivendo il dominio della fantasia rossiniana — alla quale, nondimeno, non riuscì di sopprimere gli individualistici accenti del cuore, che mossero a riscossa col flebile Bellini per giungere al garibaldinismo musicale del Verdi.

Peccato che l'ultimo periodo aguzzi uno strale contro l'intellettivismo musicale ognor crescente e che l'evoluzione lirica trovi in lui un fiero avversario!

Certo il sistema wagneriano — ideale eminentemente caratterizzato dal fattore nazionale — è stato inteso in Italia troppo angustamente e letteralmente da imitatori insipidi e da evangelisti intransigenti e fanatici. Di raro n'è stato spremuto il succo fecondo, in modo da applicarsene in forma lata, e sopra tutto libera, il concetto di piena indipendenza dai freni melodrammatici, di nobile fusione e di perfetta unità lirico-drammatica, di logico sviluppo musicale in rapporto alle fasi dell'azione poetica, d'ideale rapporto fra l'essenza della musica e la natura specifica del dramma, di potenza espressiva, che ha nell'orchestra, cioè nella sua sterminata ricchezza polifonica, il suo fattore gigantesco. Comprenderei quindi chi distinguesse quanto nel Riformatore ci è di esclusivamente germanico e quanto d'universale. Ma il furibondo odio contro Wagner diviene in Tari cecità d'iconoclasta. E oggi riesce incomprensibile.

* * *

Perchè tutto ciò non apparve alla mente di Antonio Tari? Egli che aveva l'anima vibrante a tutt'i suoni e aperta a tutte le cognizioni, egli che scorgeva ogni affinità artistica e intellettuale, intuiva ogni rapporto, fissava ogni legge di estetica in un suo ideale codice, da diffondere e applicare, — fu sordo al grido della rivolta wagneriana, dopo aver giustificata quella di Gluck e additato Domenico Cimarosa come colui che nell'Italia del secolo XVIII abbia contribuito più validamente a distruggere la peste del virtuosismo, l'erba parassita del convenzionalismo lirico, raccogliendo dalle mani di Mozart la fiaccola, che al melodramma degenere aveva appiccato il fuoco.

Strano fenomeno davvero!

Strano come l'obblio nel quale è caduto il Cimarosa! La sua vena elegante e garbata, la fresca grazia dei suoi ritmi, la tersa forma delle sue melodie hanno apprestato i materiali d'un edificio che s'è chiamato e si chiama: la commedia musicale. Circa cento anni fa quella forma si trasfuse nel turbine giocondo di Rossini; oggi ancora ci appare come un antenato legittimo della prole comica di Giuseppe Verdi. **Barbiere** e **Falstaff** riconoscono molti diritti di cognazione nell'autore del **Matrimonio segreto**.

E questo nume indigete del Sorriso italiano, questo leggiadro cespite della flora comica più prosperosa e olezzante, questo soave cantore napoletano appena oggi, dopo un secolo e mezzo, ha un omaggio in pietra o in bronzo nella propria patria.

I fuochi dell'Achillini hanno sudato un bel pezzo a preparar metalli!

Napoli, 27 ottobre 1900.

Saverio Procida



Obbligo delle bene ordinate città

di onorare la memoria dei loro Grandi

Domenico Cimarosa è una gloria italiana, che nella più ideale delle arti salì con le opere del suo genio luminoso e fecondo a grande fama tra le nazioni della civile Europa. Lodevole e patriottico pensiero ebbe quindi la fortunata Aversa, sua terra natale, di festeggiare oggi il suo primo centenario. Con ciò dà esempio nobilissimo dell' onore che ogni bene ordinata città deve tributare a quegli illustri, che elevandosi, con opere dell' ingegno o con fatti memorandi, sull' umano armento, ebbero quivi la loro culla.

E in vero, possenti e nuove furono le ispirazioni di questo insigne maestro, che trattò con ugual valore ogni genere di composizione: tal che con le note, sonanti la parola dell'amore o dell' odio, dell' ironia o del piacevole, dell' eroismo nella battaglia, o della fede nei divini Misteri, egli toccò quell' alta meta, cui mira un genio creatore. Prove ne sono i cento e più melodrammi, i quali, cantati nei maggiori teatri d' Europa, destarono ovunque l'ammirazione universale, e gli aprirono onorato varco alle Corti imperiali. Lo vediamo infatti meritar l'omaggio e l' amicizia di Caterina II di Russia, che lo volle per più anni a Pietroburgo, deliziandosi delle sue musiche; l'amicizia di Giuseppe II d' Austria, e del suo successore, il secondo Leopoldo; la speciale benevolenza di Napoleone il grande, e il plauso unanime degli Italiani, alteri di cotanto lor concittadino.

*
* *

Nella sua carriera artistica il Cimarosa mostrò qual vena feconda gl' ispirasse tante leggiadre e stupende creazioni, fra le quali gli Orazi e Curiazi, l'Artaserse, la Penelope, la Vergine del Sole; ma, più che questi, il Matrimonio Segreto, che lo levò in alto grado di celebrità. E quando questo melodramma venne nel 1792 cantato a Vienna, l'imperatore Leopoldo fu preso da tale entusiasmo, che, fatto dare cena ai cantanti e ai sonatori, li rimandò al teatro, e fece tosto ripeter l' opera. Unico esempio che si riscontri nella storia dell' arte, di un bis d' un melodramma intero.

L' arte aveva per lui, come per i grandi ingegni, vita rigogliosa e rinnovatrice ne' prodotti della mente. Nei quali egli negando il principio d' autorità, che gl' inetti a creare volevano imporre al genio che crea, sorvolò sulle aride convenzioni, e si aprì orizzonti, non ancora da altri esplorati. Procedendo in questo ardimento, dette vita nuova alla musica, e al dramma musicale, liberandolo dal cerchio d'imitatori, in cui s'aggirava inceppato da servili trafficatori di note. Preludeva così egli la nova aurora della musica italiana, cui dava espressione brillante e vigorosa, col fascino delle sue melodie, a tutti i sentimenti ed alle passioni, in cui s' agita la vita dell' umana famiglia. Venne per ciò, a ragione, giudicato dalla critica, e dal pubblico voto, il precursore del Rossini.

*
* *

Doti precipue d'ogni opera d'arte, sia qualunque la forma che la riveste, sono uno stile naturale ed espressivo, novità di idee chiare e precise: a volte un non so che d' indefinito, che spinge la mente a vagare in regioni ignote, per rintracciare l'idea del compositore. Simiglianti pregi, che infiorano le ispirazioni del Cimarosa, lo posero, ancor giovane, a paro degli altri grandi maestri del tempo, Paisiello, Zingarelli e Piccinni: e la partitura nell' armonia delle note ha un' istrumentazione molto più forte di quella del Paisiello, e presso che eguale in ricchezza e vigore a quella del Mozart. E stette anche a paro coll' Haydn nella strumentatura e nel colorito delle sinfonie, nelle quali il gran maestro tedesco fu giudicato dal comune consentimento, insuperabile. Lavorava con maravigliosa facilità, e tutte le sue musiche attestano un fine gusto, ed una fantasia fervida ed ordinata, sì nei forti, che nei gentili affetti, ricca sempre d' immagini fresche e peregrine: onde riuscì, con ugual valore, in ogni maniera ed espressione di canto, nelle opere serie, come nelle semiserie e nelle buffe.

Nelle serie, le passioni s' agitano calde, vere, vibrate; o di dolci emozioni, se la corda ch' ei tocca dà suono di dolore pacato e rassegnato: una grazia melanconica ne è spesso la nota dominante. Il quale afflato accalora e dà vita all'Artaserse, alla Vergine del Sole, al Matrimonio Segreto, e ad altre sue musiche di simil fattura. Ma ove le passioni hanno un fremito di vita potente, è negli Orazi e Curiazi. In questo lavoro la par-

titura, per le nuove e rare bellezze, afferma sempre più l'inestinguibile vena del compositore. Nei momenti di maggiore effetto, come nella scena della consultazione dell'Oracolo, tocca il sublime pel sentimento, pel terrore che imprime, per la verità drammatica e pel colorito strumentale. Maraviglioso è il gran duetto di Camilla con Orazio, allorchè questi ritorna trionfante e carico delle spoglie dei tre Albani, vinti: in esso il Cimarosa si leva all'altezza del concetto del dramma, ritraendo felicemente la passione di Camilla, come la concepì il sublime tragico francese, Pietro Corneille. Qual vivo colorito, quale energia di accenti in quel dialogo tra fratello e sorella! Quali note patetiche sulle parole: Svenami, sangue tu brami! Qual forza di declamazione nella risposta dell'implacabile vincitore de' Curiazi! Niente di più drammatico delle imprecazioni di Camilla, e del duetto col fratello Orazio, allor che egli cieco di furore l'uccide. Canto di potentissimo effetto, specialmente quando le due voci si uniscono, eccitando un brivido e un fremito di terrore.

Nelle opere semiserie e nelle buffe, rivelò il Cimarosa una vena limpida, copiosa e singolare, che lo rese, in questo genere, famoso. Il piacevole, lo scherzo, la caricatura, gli equivoci, le leggiadre fioriture, mettono nell'animo giovialità e buon umore, come nell'Italiana a Londra, nelle Stravaganze d'Amore, nel Barone burlato, nelle Astuzie femminili, ed in altre di simigliante fattura, nelle quali il comico raggiunge nel più alto grado, l'ideale estetico. Corda difficile, toccata con fine gusto e favorevole successo da pochi maestri, tra i quali il sommo Rossini, nel Barbiere di Siviglia, capolavoro dell'arte grande, che vivrà sempre di vita nuova, lungo il cammino de' secoli.

***

Se nelle musiche teatrali raggiunse il Cimarosa una sovrana altezza, non meno eminente fu quella che egli toccò nella musica religiosa, del pari che l'aveano raggiunta l'Haydn e il Zingarelli nei loro Oratorii. Credente l'italo maestro profondamente nella religione di Cristo, ch'è carità ed amore, seppe ispirar le sue note al più puro ideale della fede, il quale rifugge dal definito, che lega al senso, e tiene all'indefinito, che esprime l'elevazione dell'anima a Dio. La sua Messa di Requie imprime all'anima, colle melanconiche melodie, un senso intimo di dolore santo: quelle note sono voci di lamentazioni e di accorati sospiri, eco arcana, in un tempo, d'immortali speranze. Nel Libera me, Domine, e nel Dies irae, preghiera che l'uomo vivo fa al cospetto della Morte, gl'istrumenti hanno suoni sincopati, hanno singhiozzi e gemiti, che riempiono l'animo di salutare terrore.

E dal sublime che emerge dal dolore e da sacro spavento, il Maestro, toccando talora più mite corda, ti trae ad affetti men gravi, quasi intimi, che effondono una santa e dolce unzione. Le Litanie Lauretane ed i parecchi Oratorii, fra' quali primeggia il Sacrifizio di Abramo, sono di uno stile severo, senza alcuna reminiscenza profana o teatrale: e in tutto, purità di melodie, castigatezza di forme ed esclusione di vane prolissità e di ripetizione indiscreta di parole, in una maravigliosa semplicità, che ben si addice

alla solennità de' sacri Misteri, ed alla calma jeratica della preghiera. Diresti quelle note, armonie di esseri invisibili, le quali hanno un linguaggio simbolico, non meno eloquente e sentimentale delle voci umane, che penetrano nelle ime latebre dell'anima, e la sollevano dalle miserie terrene alle estasi della contemplazione de' Cieli. E ben col misterioso indefinito degli accordi egli affermò, anche una volta, essere la religione fonte inesauribile di quella scintilla che accende il genio che mai non vede inaridire le sue sorgenti.

Un raggio dell' Eterna Idea brillava alla grande anima del Cimarosa, che dava colorito ed alito di vita alle concezioni della mente, sia qual si voglia l' ideale che le infiammasse. Guidato da questa luce, il suo studio perenne, amoroso, era il cuore in alto, e fra le creature sulla terra: Dio e l'umanità. Onde le sue armonie rispondevano all' eco di quella universale armonia, che risuona per tutta la natura spirituale, e per la visibile.

*
* *

Spenta un' epoca, un' altra sottentra: spetta al Genio indovinarne lo spirito e rivelarlo alle genti. Quell' armonia che sgorgava gentile ed amorosa dal cuore dell' aversano cigno, diventò, nel sorgere de' nuovi tempi, potente ed accesa, al gemito della patria schiava. Nel 1799, quando le nuove idee della rivoluzione Francese dilagavano in ogni terra italiana, Napoli si levò in armi, reclamando le sue libertà. Egli allora compose l'inno repubblicano con note che destarono entusiasmo nel popolo; e si unì alla schiera di que' valorosi, ch' ebbero a capo Domenico Cirillo, Mario Pagano, Ettore Carafa, Eleonora Pimentel ed altri, che salirono intrepidi il patibolo, attestando all'attonita Europa qual forza abbia la potenza di una idea nel petto delle anime grandi. Fiero il Cimarosa della sua coscienza redentrice, non ebbe spavento a sì atroci carneficine, e sfidò qualsiasi pericolo. Caduta Napoli nelle mani de' sicarii del Cardinale Fabrizio Ruffo, di esecrata memoria, venne la casa di lui saccheggiata; e il suo gravicembalo, fonte felicissima di tante armonie soavi, gettato dalle finestre a fracassarsi sulle selci della via. Poi fu da vili birri, con modi selvaggi e turpi parole, cacciato in carcere, dove stette a lungo: e chi sa qual tragica fine gli era serbata! Ma in quell'alluviare di armi straniere in Italia, i Russi, ausiliarii di Re Ferdinando, giunti in Napoli, chiesero la liberazione del grande maestro: la quale negata da quell'efferato governo, Generali ed Ufficiali del nordico Impero corsero deliberati alle prigioni, e, colle armi alla mano, lo strapparono da quell' orrido luogo. Così in una Italia, in una Napoli, giusta le parole del Botta, la salute del Cimarosa venne dall' Orso! 1)

Costretto, l' onorando uomo, fatto più grande dalla sventura, ad emigrare dal Regno, riparò a Venezia, dove fu accolto con feste ed onori, pari alla sua fama. Ma il colpo era stato fatale: poco dopo, coll'anima affranta, in veder la sua patria, rosseggiare di sì nobile

1) Botta, Storia d' Italia dal 1789 al 1814.

sangue, chiuse i suoi giorni in età ancor giovane, con danno inenarrabile dell' arte, chè in lui perdeva uno de' più grandi maestri del secolo.

* * *

Laudi sincere adunque muovano da ogni cuore italiano, che sente alta la dignità della patria, alla nobilissima città di Aversa, al Comitato dirigente le feste, e al Municipal Magistrato, che oggi con ammirevole ed imitabile esempio innalzano un monumento a Domenico Cimarosa. Affettuoso e patriottico omaggio di onore all'illustre cittadino, che è gloria di questa Italia, ove la musica ha patria, e la natura è un concento di perenne melodia. Il qual concento, echeggiando arcanamente nel suo petto, egli, con alto magistero, trasfuse nelle creazioni del suo genio, che si ebbero, e si avranno, l'ammirazione dell' Europa e del mondo.

Francesco Prudenzano



Pioggia d' estate

Piove, ma bimbi, donne non temono
L' impetuoso nembo, e sorridono:
Ancora un istante, e l' azzurro
Farà un occhio giulivo a levante.

Le polverose siepi ritornano
Fresche del loro verde; le passere
Festose apron l'ali a la pioggia,
E non cessan dai canti e dai voli.

Tutte le gialle tinte scompaiono:
La terra è bruna ne la letizia.
E l' aria lavata acconsente
Lontananze infinite a lo sguardo.

Ecco già il sole rompe da nuvole
Lucenti; è bella la terra: un piccolo
Dolor ne la gioia non rende
Che più caro nei petti l'amore.

Palermo

G. Ragusa Moleti



Nenia

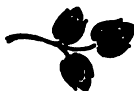
" O piccioletto re, che da le case
Auree del sole eri venuto a me,
Il trono dell'amore orbo rimase,
Deserto il regno che il mio cor ti diè.

Per la notte infinita, in fragil barca,
Inesperto nocchier, dove vai tu?
Tu che del sen materno eri monarca,
Sopra il mio cor non poserai mai più?

Vedi? è torbido il mar, gelido il verno
Mugolando per l'ombre orride va:
Torna, figlio adorato, al sen materno,
Loco più fido il mondo e il ciel non ha.

Volgi, amor mio, la solitaria prua:
Teco per l'infinita ombra verrò;
Io che un regno ti diedi, io che son tua,
Ove dormire, ove morir non ho. „

M. Rapisardi



Caro amico,

Perdonate questo informe pensiero che la vostra indulgente e benevola amicizia mi richiede. Ho la mente buia come gli occhi, in preda ad una congiuntivite e in attesa di un'operazione! Dite una parola di affetto ai vostri, che sono a me carissimi ed abbiatemi sempre vecchia e fedele amica

Napoli, il 7 novembre 1900.

Teresa Ravaschieri

L'armonia, con i suoi portentosi effetti, comprende la mente e il cuore di chi intende il divino linguaggio della musica; essa par fatta per parlare agli uomini insieme riuniti in dilettosa assemblea.

La melodia, invece, dopo aver parlato all'anima soavi parole di amore e di pietà, si fa compagna della solitudine umana, e le arreca la dolcezza delle più care rimembranze.

T. R.



Sinfonia

È l'ora solenne: del cielo la volta
Qual tenda s'abbassa di tenebre nera;
Di mistica orchestra preludio s' ascolta,
Che svolgesi in triste dolente preghiera.

Or dita invisibili gli archetti agitando
Dei lor violini, in schiera infinita,
Angosce ineffabili ripeton tremando,
E un'alma risponde commossa, atterrita.

Le trombe ed i bassi con lungo lamento
Di neri fantasmi sprigionan lo stuolo;
Dei Demoni i gridi ondeggiano al vento;
Confondon le Furie il sibilo e il volo.

Bestemmie di vinti, urlìo di dannati,
Di vergini offese prorotti singulti,
Vagiti pietosi di pargoli orbati
Echeggian nell'ombra di strani tumulti.

Già sostano l'ire, già spira la pace,
Gioiscono i flauti nei limpidi accenti;
Un coro di gloria or lento or fugace
S'allarga, si stende d'eccelsi concenti.

Rinnovano l'arpe d'ignote fanciulle
L'allegre melodi dei lucidi albori.
La gioja ridesta i nidi e le culle,
Recando il novello profumo dei fiori,

Del cielo la volta s'innalza, si schiara,
Trionfa l'orchestra nel cantico arcano;
L'aurora agli applausi le rose prepara,
E l' Anima segue il coro lontano.

C. Reina



Illustrissimo Signore,

Sono altamente onorato della gentilissima preghiera che codesto Comitato ebbe la bontà di rivolgermi. La nobilissima città di Aversa si prepara ad erigere un monumento al più grande dei suoi figli, Domenico Cimarosa, nell'occasione che si compie il primo centenario della sua morte. E per rendere più praticamente proficue codeste onoranze, vuole instituire un asilo di fanciulli orfani e abbandonati, con l'intento precipuo di avviarli a quella divina arte dei suoni, nella quale il Cimarosa fu maestro.

Tuttociò, non meno che al Maestro, ridonda a sommo onore di codesto Comitato e di codesta cittadinanza. Non si potrebbe, infatti, in modo più degno, più solenne e più umanitario far presente ai vivi la memoria di un grande defunto.

Come italiano e come ammiratore del Cimarosa, io applaudo di gran cuore alla generosa iniziativa e auguro ch'essa sia coronata del migliore successo.

Vorrei far di più e di meglio; ma purtroppo e le molte occupazioni e la qualità della commemorazione non mel consentono. In questa occasione, infatti, farebbe d'uopo di sapere scrivere qualche acconcia considerazione sul valore musicale del Cimarosa, e di contribuire in qualunque maniera, con ricerche o pensieri nuovi, alla ricostruzione fisica della storia di quell'arte che ai tempi del Cimarosa tanto fiorì. E a questo le mie povere cognizioni non riescono, poichè di storia musicale io mi occupai solo qualche volta per trarne luce alle mie indagini sulla storia delle lettere nostre. Infatti di musica io sono un semplice orecchiante, e non ardirei mai di pronunciare un giudizio, tanto meno poi un giudizio pubblico.

Mi si lasci esprimere pertanto un desiderio. Vorrei che nel risveglio attuale di tutti i nostri studi storico-critici valesse il centenario cimarosiano a procurare, da parte di qualche profondo conoscitore della nostra storia musicale, uno studio definitivo sui musicisti italiani fioriti nel secolo scorso. Il Mozart ha intorno a sè, in Germania e fuori, un'intera letteratura critica: perchè non si potrebbe scrivere un libro, con intenti sereni e punto apologetici, con fine discernimento artistico, su quei musicisti italiani, che formano un gruppo così notevole, in mezzo al quale troneggiano il Paisiello ed il Cimarosa? Come dimostrò egregiamente la colta scrittrice inglese che è nota sotto lo pseudonimo di Vernon Lee, in nessun tempo come nel secolo XVIII la musica ebbe così gran parte nella civiltà italiana e valse meglio a far trionfare all'estero il nome d'Italia, nome che l'arte rese ad ogni spirito gentile, in così diversi periodi storici, caro e dolcissimo.

Chiudendo queste poche righe, con cui applaudo all'opera del Comitato di Aversa, prego il Comitato stesso di volermi inviare, a suo tempo, le pubblicazioni di scritti storici e critici che si faranno pel centenario del Cimarosa. Vorrei darne conto, in quanto possano interessare i cultori di storia letterararia, nel Giornale storico della letteratura italiana, che dirigo ormai da 18 anni col Prof. Novati.

Torino, 29 XII 1899.

Dev.mo
Rodolfo Renier

All' on. Avv. Pietro Rosano
Napoli.



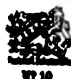
A Francesco d'Ovidio

Duettino senza parole ...

per Pianoforte

Andantino cantabile

A. Rendano



Napoli, 30 giugno 1900.



Cimarosa a Bologna

L' importanza di Bologna nella storia della musica è nota a tutti. Perciò, anzicchè perdermi in sentenze più o meno profonde intorno all' arte del Cimarosa, amo raccoglier qui alcune notizie sulle esecuzioni fatte de' suoi drammi, in quella città, mentre egli viveva.

Nell'estate del 1778 nel teatro Formagliari, il più popolare, si eseguì La Contessina; ma non si può con certezza stabilire se fosse quella del Cimarosa rappresentata a Napoli l'anno prima. Anzi, poichè si trova che nell'autunno s'ebbe Il marito indolente di Gennaro Astaritta, e che questi l'anno antecedente aveva posto in scena I visionari, nasce il dubbio che La Contessina fosse la sua, già scritta sin dal 1774, quantunque dai signori Larousse e Clément sia indicata al 1780 circa.

In tal caso la sua prima opera eseguita a Bologna sarebbe veramente Il pittore parigino (ripetuto a Bologna nell'autunno del 1781, subito dopo le rappresentazioni di Roma), cui seguirono l'Italiana in Londra e, due anni dopo, Il convito e La frascatana.

La fama del maestro si diffondeva sempre di più, e il pubblico bolognese aveva per lui e per l'arte sua una simpatia speciale. Non passa oramai più stagione musicale senza che sia applaudito qualcosa di suo. Nel 1784 il Formagliari s'apre con Giannina e Bernardone; nel 1786, con I due supposti Conti. Nel 1788 si ripete l'intermezzo a cinque voci L'Italiano in Londra, e la Gazzetta di Bologna scrive:

" La signora Marianna Bianchi si è sommamente distinta; poichè avendo con gli anni acquistata sempre più maggior perizia nella musica, ella non solo ha fatto felice incontro per la sua ben nota abilità, ma ancora ha convinto il pubblico, che la sua voce non ostante l'età si conserva nel primiero vigore. „

A una seconda esecuzione del Pittore parigino succedono le prime della Ballerina Amante e dell'Olimpiade (gennaio 1790) per la quale la Gazzetta di Bologna stampa: " Nel corr. carnevale rappresentasi in questo teatro Zagnoni (già Formagliari) il dramma serio intitolato l'Olimpiade dell' immortale Metastasio, e posto in musica dal celebre maestro sig. Domenico Cimarosa napoletano. A commendazione di questo dramma crediamo che basti il dire, essere la prima attrice la signora Margherita Morigi ed il primo attore il signor Francesco Porri. Qualunque maggior lode devesi sempre riputare inferiore al loro merito. Il signor Angelo Fantozzi, primo tenore, riscuote esso pure quegli universali applausi, che non possono andar disgiunti dalla molta sua abilità. „

La stessa Gazzetta reca notizie sull' esecuzione dell' Idalide (che fu rappresentata subito dopo l' Olimpiade) dilungandosi nelle lodi della prima donna Lucia Alberoni.

Nel 1792 i Bolognesi applaudirono la nobilissima opera Chi dell'altrui si veste presto si spoglia, e nel 1795 Il matrimonio segreto, ossia il capolavoro.

L'ultima opera del Cimarosa, eseguita in Bologna durante la sua vita, furono I raggiri scoperti, rappresentati nel Teatro Taruffi sull'esordio del 1800. Vi cantò una donna mediocre, che affrontava il pubblico per la prima volta. Ella aveva allora un figliuoletto di otto anni e si chiamava... Gioacchino Rossini!

Corrado Ricci



Illustrissimo Signor Presidente,

L'istituto che dirigo e che è intitolato a Bellini, è un Osservatorio astronomico, perciò qui non si coltivano nè Lettere, nè Arti belle, e per conseguenza io non sono in grado di scrivere un lavoro che possa avere qualche merito letterario.

Certamente, se io fossi poeta, ed anche solamente buon prosatore, non mi mancherebbero gli argomenti, poichè gl'imponenti spettacoli che ci offre il nostro terribile vicino, l'Etna, ove si dispiegano in modo così meravigliose le forze interne della terra, sono di sì grandiosa e terribile bellezza, che nessun altro li può superare; e l'uomo che vi assiste sente profondamente scosse le sue fibre, fortemente eccitata la sua immaginazione e la sua intelligenza, ed è spinto ad indagare il mistero di quegli straordinarî fenomeni.

Nella notte del 10-11 luglio 1892 ho assistito all'ultima grande eruzione dalla sommità di un colle a poca distanza dall'apparato eruttivo. La scena è veramente indimenticabile, tremenda. Il piano sottostante dai coni eruttanti fino a parecchi chilometri di distanza è invaso da torrenti e cascate di lava infuocata; è una vera e spaventosa inondazione di fuoco: enormi correnti e cumuli di blocchi di lava si avanzano con sinistro rumore lentamente ed inesorabilmente, bruciando, distruggendo, seppellendo quanto incontrano.

In alto tuonano i crateri col fragore delle più potenti artiglierie, lanciando in aria enormi masse di fumo e getti formati da migliaia di pietre, bombe, lapilli, incandescenti. I vapori che ingombrano l'aria, riflettendo la luce rossa del fuoco dei crateri e della lava, formano come un immenso velario di porpora, che si stende a perdita di vista su questa meravigliosa scena.

Di giorno lo spettacolo è ancora più orrido e più triste. Mi sono arrischiato fin sulla specie di morena di massi di lava ancora caldissimi, che formano un argine alla grande corrente di lava, la quale scende dai crateri più bassi. Lo spettacolo è indescrivibile e spa-

ventoso. È una vera cascata o torrente di fuoco: il calore che ne irradia è così forte da non potervi resistere che per pochi minuti.

Nella campagna circostante, tutta coperta di nera lava dai contorni angolosi, bizzarri, non si vede più traccia di vita, gli animali e le piante ne sono scacciati o distrutti; un silenzio sepolcrale regna tutt' intorno, interrotto solo dalle esplosioni dei crateri. Pare di assistere alla realizzazione di una scena dell' inferno dantesco! Ma pure dopo anni o dopo secoli questa lava, queste ceneri vulcaniche, non di meno si rivestono di una vegetazione: prima sono i licheni ed i muschi, poi le felci e le ginestre, poi i cactus, poi le viti ed i castagni; e così gran parte dei pendî dell' Etna è coperta da verdi e rigogliosissime piante; l' interno degli antichi crateri è convertito in anfiteatro di verdura: cioè di castagneti, pometi e vigneti ubertosissimi.

Dall' alto del cratere centrale, od anche dall' Osservatorio, il quadro formato da questa ricca vegetazione delle pendici Etnee, interrotta dalle oscure colate di lava, cui segue in distanza lo stupendo panorama della Sicilia tutta, della Calabria, delle Eolie, e dei mari che circondano queste terre, è di suprema bellezza. Nessun pittore potrà mai ritrarlo col suo pennello, nessuno scrittore colla sua penna!

Eppure io mi accorgo d' aver tentato di descrivere questa regione meravigliosa col mio stile povero e disadorno, e forse potrà parere a Lei, Illustre Signor Presidente, che io abbia inteso di aderire al suo cortese invito, mentre invece intendo declinare un onorifico incarico superiore alle mie forze, e non conforme all' indole dei miei studii.

Regio Osservatorio di Catania, 6 gennaio 1900.

A. Riccò

All' on. Avv. Pietro Rosano
Napoli.



Per Cimarosa

Spatarà, sëmnà sla tera
El micròbo dl'Armonia,
(La meisina pì sincera
D'ogni sort d' malinconia,)
Com'a càpita sovens
Quand' ch'a casca ben la smens,
Vist - non - vist s'è svilupasse,
L'ha fait preisa, l'ha tacà,
L'ha fiorì, s'è propagasse
Com'a fa l'erba 'nt i prà.

L'armonia dle coos bele,
D'i palas grech e roman,
Dle parocchie e dle capele
L'ha portà nost nom lontan;
Macciavelic e pien d'estro
L'Italian lé stait maestro,
L'ha portà l'idea sublime
Dla Grand Arte 'n tut ël mond,
E 'l terribil gust dle rime
Lé da Dante ch'a rispond!

A dipinge e a fé d' scultura,
Dop Tizian Sanzio e Michel,
Tut ël mond l'ha avù paura,
S'é sburdisse dël model;
Leonard, Volta, Galvani
L'han sbancà tuti i titani;
Galileo ch' la tera a locia
L'ha provalo con un peis,
E ch'a fussa franc'na bocia
L'ho provalo un Genoveis

Ma dop tante maravie
Tute bele mac për i euj,
A s'é disse: " e per i orie
Cosa fomne, cari fieuj?...
Là nostr'anima a lé greva.
Ai va 'n Dio ch'a la soleva! „
Mentre 'l mond a riposava
Pien d' sorpreise e pien d' bonheur,
An Italia as meditava
Per dé l'andi 'n poc al cheur.

Florimo lo chiamò l'anello di congiunzione
fra l'antica e la moderna musica.
(A. Colombani).

E 'nt ël secol dla mitraja,
Dle combricole e dle ruse,
As presenta a dé bataja
La pì angelica dle Muse;
Quasi a elude e a dé në scart
Ai ravagi d' Bonapart,
La fin d' secol as compias
A trovesse 'n diversiv,
E ant la Musica, ch'a nàs,
Desvié i spirit, tenje viv.

Paisiello e Cimarosa,
S'a nassìo d' Atenieis,
L'avrio fait,... lo seve cosa?
D' Marcie d' guera, tranta al meis!...
E' lì, 'nvece d' cose bele,
A mostravo a dé d' patele!
Lor, nompà d' tante podësse,
L'han butà i set sentiment
A sosteñe a d' grand' autesse
Le tendense e 'l cheur dla gent.

Ant le note d' Cimarosa
A jé nen mac d' melodia;
Lì lë spirit as riposa
Ant un cours d' filosofia.
Quand la spà d' Napoleon
A batìa 'l temp ai canon,
Na bachëtta ardìa e maestra
A giugava për contrast,
A guidava n'autr'orchestra,
A toucava d'autri tast.

Cimarosa con soue note
As fissava d'autre mire;
Mentre i Re s' massavo d' bote,
Chiel, an mes a 'n secol d'ire,
Con j acordi d' n'armonia
Tuta grasia e poësia,
A ciamava i sens a gode
D'un spetacol meno bas,
Ant ël mond slansand un'ode,
Un poema, un inno d' pàs.

E soua musica a trionfava
Senza bsogn d' tante baudëtte,
J era gnun ch'a strombassava
Sui placard e sle gasëtte;
Un Autor, ch'ai bisso 'n pes,
A va an tërsse ai temp d'ades,
Chiel a Vienna a l'han bissaje
Tuta n'Opera nt'un dì,
Chiel a Napoli a l'han daje
Pì d' sent volte në Sparti!

Per noi autri Piemonteis
Cimarosa a l'ha na storia;
Lé 'ndait risic d' parte offeis
E d' mandene tuti an gloria.
An privand Turin dl'onor
D'esse part d'ii so furor;
Lé l'afé dle sinc minute
Che à la Court l'ha marcandà,
An disent: " S'im je rifiute
Vost Teatro a sta sarà!„ 1)

Cimarosa patriota
Për la causa compromess,
A l'ha avù soua fiera nota,
L'ha subì so brav process;
Già decis d' feje la festa
Nientemeno che 'nt la testa,
La poudù scapé dai sbiri
Ch'ai faslo già l'amor,
All'Italia d' so martiri
Risparmiand ël disonor!

La Grand Arte ancora an fasse
Chiel l'ha anlvala e a l'ha sostnula,
E d'Europa per le piasse
A l'ha faje fè la bula;
Da Spontini e Pergolese
Al gran tipo Pesarese,
A l'ha faje fé d' progress
Che, a giudissi d'un Gretry,
A le 'ndaje 'n poc ëd mess
D' co Mozart... ch'a lè tut di'!„ 2)

Ombra immensa d' Cimarosa,
Ven, dëstorba 'l seugn d'i giouvo,
Ven, dësvi-ie!..... fa na cosa,
Dà 'n po d' vita a lon ch'a couvo;
Disje al Mond: " Studia nen tant,
Cerca d'arie, pensa al cant!... „
L'ultim Genio, ancora viv,
A l'ha dit, per nost bonheur:
As trovrà mai gnun motiv
S'as consulta nen ël cheur!

Torino, giugno 1900.

Angelo Rizzetti

---

1) Alla sua opera " Valodomiro „ toccò in Torino un'avventura assai bizzarra.

Era allora consuetudine della Corte Sabauda (e rimase fino ai tempi di Carlo Alberto!) che, quando il Sovrano assisteva ad una rappresentazione teatrale, questa non doveva prolungarsi oltre un certo tempo, epperciò alla prova generale si presentava un Ciambellano che notava la durata di ciascun pezzo di musica, poscia sommava tutti i minuti per vedere se l'opera poteva stare nei limiti prescritti dall'etichetta. Tale operazione, chiamata minutare, diede al Valodomiro un totale di cinque minuti in più. Il Ciambellano invitò il Maestro a fare un opportuno taglio; ma Cimarosa indispettito oppose tale rifiuto e con sì decisa resistenza, che fu necessario ricorrere allo stesso Re Vittorio Amedeo III, il quale finì col concedere i cinque minuti in questione!

Allorchè Cimarosa, finiti i suoi impegni in Torino, si recò a congedarsi dal Re, che lo accolse assai benevolmente e gli raccomandò che nel viaggio si regolasse in modo da evitare ogni sinistro incontro, " Oh, Maestà, disse Cimarosa, i ladri dovrebbero pensarvi due volte, perchè nulla avrebbero da guadagnare con me povero e sprovvisto come sono di tutto ...... a meno che intendessero rubarmi i cinque minuti che la Maestà Vostra si degnò regalarmi! „

2) Si allude alla risposta che fece Gretry a Napoleone, che gli domandava quale differenza passasse fra Cimarosa e Mozart: " Sire, Cimarosa mette sempre la sua statua sulla scena e il piedestallo nell'orchestra, laddove Mozart colloca la statua in orchestra e il piedestallo sulla scena. „

Ill.mo Signor Commendatore,

Pel Volume che si pubblicherà nelle onoranze a Domenico Cimarosa, mando un mio sonetto (inedito, s'intende) e una lettera, ugualmente inedita, di Ferdinando Paër, favoritami dal conte Sanvitale, che l'ha illustrata con note interessantissime. Alla lettera il conte Sanvitale ha aggiunto il quadro storico-statistico delle Opere di Cimarosa rappresentate a Parma.

Gradisca, illustrissimo Signore, i sensi d'ossequio e di gratitudine con cui ho l'onore di dirmi

Parma, 1 Maggio 1900.

Suo dev. obbl.
Alberto Ròndani

All'Ill.mo Avv. Pietro Rosano
Napoli

L' Armonia

Io palpitava nella mente eterna
Quando il Signor di candide, improvvise
Fiamme la prima tenebra divise,
Onde alla vita arde la luce alterna.

Io son la prima forza e la superna
Che su la terra all'uom ferino arrise
E il gaudio de le dolci arti promise
E la pace, che l'anime governa.

Negli accenti di cui vivo, alla lingua
Umana la virtù della parola
Comunicò lo Spirito di Dio.

Increata, immortal, quando si estingua
L'ultimo raggio, tra i fredd'astri io sola
Aleggerò sull'universo obblio.

Alberto Ròndani.

Liste Civile - Musique du Roi

Le Directeur de la Musique du Roi Membre de l'Institut, et de la Légion d'honneur 1)

Carissimo Ferdinando Amico Pregiatissimo 2)

La Vostra Car.ma a me recata dall'amico Boni 3) mi fece il più gran piacere vedendo in essa che ancora vi rammentate de' vostri antichi amici, ma nel tempo stesso mi afflisse vedendovi in Parma in aspettazione di qualche nuovo posto. Io vi credea a Monaco, e stupisco in sentire, che non v'abbiano accordata un piccola pensione; altre volte la Corte di Baviera, era una delle più generose e facili a far pensioni di retrade; la prova n'è l'antico Brizzi, 4) che se la meritò col mio Achille etc. etc.

---

1) Dall'egregio e benemerito signor Conte Stefano Sanvitale di Parma, dotto e valente nell'arte e nella storia della Musica, sapiente e pratico raccoglitore di oggetti e scritti pregevoli, fu data al profess. Róndani questa lettera inedita di Ferdinando Paër col gentile permesso d'inserirla in questo Album. Il Conte Sanvitale volle anche usarci la cortesia di unire alla lettera alcune interessanti note illustrative, che pubblichiamo.

Ferdinando Paër nacque in Parma il 2 di luglio 1771 e fu tenuto al fonte battesimale dalla Duchessa Maria Amalia. Morì a Parigi il 3 di maggio 1839. — Sua moglie, Francesca Riccardi, parmigiana, nata il 1778, fu valentissima cantante e percorse i principali teatri d'Italia e dell'estero.

Paër ebbe un figlio, che abitava a Parigi. Pochi anni fa erano ancor viventi due vecchi parenti del Paër, pure di cognome Paër, dimoranti a Lucca, che possedevano un bel ritratto dell'illustre Maestro.

2) Ferdinando Orland nacque in Parma nel 1777 e vi morì nel 1848. Imparò gli elementi della musica sotto Gaspare Rugarli Organista della Chiesa ducale di San Liborio di Colorno (prov. di Parma), ed ebbe poi lezioni anche da Gaspare Ghiretti e da Ferdinando Paër. Nel 1793 entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli, dove fu discepolo di Giacomo Tritto e di Nicola Sala. Nel 1799 tornò a Parma e vi fu impiegato nella Musica di Corte.—Nel 1806, con decreto del Vicerè d'Italia, fu nominato professore di Musica e Canto nell'Istituto dei Saggi in Milano. Nel 1815 entrò nel Conservatorio di Milano come Professore di Solfeggio. Nel 1823 andò a Monaco di Baviera come Maestro alla R. Corte, professore di Canto. Vi rimase sino al 1828, anno in cui ritornò a Parma dove dalla Duchessa Maria Luigia fu nominato Maestro Onorario di Cappella presso la Corte. Nel 1836, ebbe la nomina di Maestro della Musica Vocale del Ducale Teatro, posto che occupò sino alla morte.

Dal Pontefice Gregorio XVI fu insignito della Croce di Cavaliere dello Sperone d'Oro.

Il Maestro Orland scrisse parecchie Opere per i principali teatri d'Italia. Il suo Podestà di Chioggia, scritto nel 1801 su libretto d'Angelo Anelli, per la Scala di Milano, ebbe ottimo successo ed è tenuto per uno de' suoi migliori lavori. Venne rappresentato al Teatro Italiano di Parigi.

Il Maestro Orland scrisse anche molta Musica Sacra.

3) Il signor Cosimo Boni, proprietario in Parma di un ricco e splendido negozio di chincaglierie e d'oggetti d'arte industriale, andava spesso per affari a Parigi, dove aveva preziose conoscenze.

4) Antonio Brizzi, celebre tenore bolognese che prese dimora a Monaco. Paër scrisse l'Achille pel teatro di Dresda nel 1806, su libretto del Tenente Giovanni Gamerra. Nel carnevale del 1817 fu rappresentato a Milano, alla Scala, dove non ebbe fortuna.

Mio Caro Amico con qual piacere ho inteso le nuove del Vostro buon Padre, e della cadente sua Età: quanto lo vederei volentieri! Ditegli mille Cose unit.te alle Vostre Care Sorelle.

Se la Corte attuale rassomigliasse a quella di Napoleone, in cui si amava la musica e si pagava bene il professore di Canto ed il Compositore, vi direi venite a Parigi. Ma pur troppo i tempi non sono più gl' istessi! Io son ridotto a 600 franchi per mese, e se non avessi delle buone lezioni, non saprei come bastare al mio mantenimento, (sebbene tutto solo).

In due anni abbiam fatto 4 Concerti o Accademie alla Corte! Sono sempre buoni per me, ma la lista Civile non da al Re bastantemente onde figurare come i suoi Predecessori.

Vi ringrazio carissimo Ferdinando delle cortesi Vostre espressioni sopra il giudizio che mi favorite riguardo alla mia messa. 1) Come può fare effetto una composizione in cui non si sentono le quattro parti ben distinte, e sopratutto di Contralti, e di Soprani?

Bisognava averla udita in Dresda! Non dubito della sua esecuzione per quanto si può trovare a Parma (di Vocale) e so che l'amico Boni fece di tutto per farle onore, e spese moltissimo. Ringraziate i nostri carissimi Amici Tronchi, 2) Moris, Alinovi, 3) Hiserick 4) e quelli che ancora si ricordano di me.

---

1) Il manoscritto autografo di questa Messa era posseduto dal signor Gaetano Boni, figlio del nominato signor Cosimo. (a)

2) Giambattista Tronchi, Violinista Parmigiano. Diresse l'Orchestra del Ducale Teatro dal 1833 a tutto il carnevale 1834-35.

3) Del Moris non si son trovate notizie. Giuseppe Alinovi egregio Compositore parmigiano, nato nel 1790, morto nel 1869. Nel 1822 fu nominato Organista al servizio della Ducale Cappella. Dopo la morte del Maestro Simonis, occupò il posto di Maestro di Cappella e Direttore dei Concerti di Corte, e gli venne anche affidata la Direzione Artistica della Scuola del Carmine.

Nel 1849 fu nominato Maestro di alta composizione, e pianoforte nella Scuola medesima.

Fu posto a riposo nel 1856. — Fece buoni allievi fra i quali è da citarsi il Maestro Gualtiero Sanelli.

4) Francesco Hiserick, nato a Parma nel 1772, morto nel 1851. Distintissimo controbassista. Nel 1840 fu nominato professore di controbasso nella Scuola del Carmine.

Formò molti e valentissimi allievi.

(a) Il rinomatissimo Maestro Ferdinando Paër quando intese la prima volta la musica di Palestrina, con entusiasmo esclamò:

Ecco la Musica Sacra che la mia fantasia da lungo tempo immaginava; e l'anima mia cercava sempre e non trovava mai. „

(Florimo. Vol. I, p. 43.)

A proposito della Cerimonia funebre celebrata nella Chiesa degli Invalidi a Parigi in onore di Vincenzo Bellini il 2 ottobre 1835, scrive il Florimo:

" La Chiesa degli Invalidi, destinata pel rito funebre, fin dalle prime ore del mattino fu occupata dai più illustri personaggi che abitavano Parigi, commossi di profonda mestizia. I lembi della coltre erano tenuti da quattro sommi Italiani, Cherubini, Rossini, Paër e Carafa. „

(Florimo. Vol. III, p. 214.)

Quanto desidererei riabbracciarli, e vedervi Tutti! Vi auguro ogni sorta di bene! Vi prego di far mille Complimenti alla Vostra Degnissima Signora ed al signor Conte Bianchi augurandogli un perfetto ristabilimento. Se per caso vedeste Nicolini 1) di Piacenza (il Compositore) abbracciatelo per me.

Mille sentimenti d'inalterabile Amicizia

P. S. Datemi vostre care nuove.

Paris, le 19 Juin 1835.

Tutto Vostro **F. Paër**

Monsieur
Monsieur Ferdinando Orland
Compositeur de Musique en Jtalie
par un Ann: Parme

Opere di Cimarosa rappresentate a Parma 2)

Ducale Teatro

1780 Estate - **L'Italiana in Londra.** (scritta nel 1779 per Roma. Teatro Valle). Fra i cantanti trovavasi Giuseppe Lolli pel quale Mozart scrisse la parte di Don Pedro e di Masetto del suo Don Giovanni, rappresentato per la prima volta a Praga nel 1787.

1781-82 Carnevale - **Il Pittore Parigino.** (Roma 1781). Vi cantava Anna Storace (detta l'Inglesina), che brillò sui principali Teatri d'Italia, nonchè a Vienna, Londra ecc.

1782-83 Carnevale - **Il Convito.** (Venezia, T.° S. Samuele 1781-82). Vi cantava Giuseppe Lolli già ricordato.

1784-85 Carnevale - **Giannina e Bernardone**. (Venezia T. S. Samuele 1781). Sbagliano tanto il Fetis che il Florimo nell'indicare la data della 1. rappresentazione e la Città ove fu rappresentata. Vi cantava Felice Ponziani pel quale Mozart scrisse la parte di Leporello nel Don Giovanni (Praga 1787).

1785 Estate - **I due supposti Conti** ossia **lo Sposo senza Moglie.** (Milano, Scala-Autunno 1784).

---

1) Giuseppe Nicolini rinomato compositore drammatico e da Chiesa, nato a Piacenza nel 1762, vi morì nel 1842. Studiò nel Conservatorio di S. Onofrio in Napoli ed ebbe a maestro Giacomo Insanguine. - Maestro di Cappella nella Cattedrale di Piacenza.

Scrisse moltissime Opere per i principali Teatri d'Italia, la migliore delle quali, i Baccanali di Roma, fu rappresentata a Milano (Scala) nel 1801, Libretto del Romanelli. Quest'opera fu cantata dalla celebre Catalani ed ebbe esito felicissimo.

2) **Cimarosa** fu a Parma nel 1789 mentre recavasi in Russia chiamatovi da quella Corte. " Presentato alla Duchessa di Parma, che molto amava la musica, cantò alla presenza di lei e dell'intera Corte con tale e tanto successo che incantò tutti. „

" Al suo partire, la Duchessa gli regalò un orologio d'oro con brillanti. „

(Florimo. — La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori. Vol. II, p. 381).

1786 Estate - **I due Baroni di Rocca Azzurra.** (Roma 1783. Quest' opera non è registrata nel Libro del signor P. E. Ferrari, ma ne è indicata la rappresentazione a Parma nell'Indice dei Teatrali Spettacoli stampato in Milano nel 1787, coll'elenco anche dei cantanti).

1788-89 Carnevale - **Le Trame deluse.** (Napoli, T.° Nuovo 1786). Vi cantava il celebre Tenore Paolo Mandini, che ottenne grande plauso anche a Parigi.

1789 Estate - **L'impresario in angustie** (Napoli, T.° Nuovo 1786).

1789-90 Carnevale - **La Ballerina Amante** (Napoli, T.° dei Fiorentini 1782). Vi cantava una Giuseppa Grassini. Potrebbe **forse** essere quella che poi divenne **famosa Artista,** e che dicesi sia stata **amante di Napoleone.** — Sul finire del 1789 avrebbe avuti soli 17 anni.

1792-93 - **Le Trame deluse.** Vi cantava il sopracitato tenore Paolo Mandini.

1795-96 Carnevale - **Il Matrimonio Segreto.** (Vienna 1792. Il capolavoro di Cimarosa). "L'effetto che produsse alla prima rappresentazione fu indescrivibile. L'Imperatore, terminato lo spettacolo, invitò a cena il Maestro, gli esecutori e l'intera orchestra. Finita la cena, Maestro, Sonatori e Cantanti, soprattutto il Morichelli Blasi e Mandini furono pregati dal Sovrano di ritornare in Teatro per ripetere la musica che poche ore prima avevano finito di eseguire e che venne da tutta la Corte riudita, con più interesse, diletto e fanatismo. Unico esempio nei fasti teatrali di un **bis** dell'intera rappresentazione nella stessa sera! Al Cimarosa vennero date cinquanta doppie d'oro Napolitane, prezzo esorbitante allora.—L'anno dopo veniva rappresentata in Napoli al Teatro dei Fiorentini con alcune aggiunte e cambiamenti introdottivi dal Maestro, e tale fu il risultato di entusiasmo che, senza interruzione, fu riprodotto per centodieci volte in cinque mesi continui, e sempre con crescenti applausi." (Florimo, Vol. II. p. 382-383)

1795-96 III. Opera - **Giannina e Bernardone**

1797 Estate - **Le astuzie femminili.** (Napoli, Teatro dei Fiorentini 1794). Quest'opera venne eseguita nel Ducale Teatro di Parma dalla compagnia dei Giovinetti Napolitani diretta da Giovanni Bassi e di cui facevano parte Carolina Bassi (divenuta in seguito celebre artista) Raimonda Bassi, Bassi Nicola, Bassi Adolfo ecc.

1797-98 Carnevale - **Il Matrimonio Segreto.** Vi cantava il rinomato Tenore Vincenzo Aliprandi.

1798 Autunno - **I Nemici Generosi.** (Roma, 1796). Vi cantava il celebre Tenore Andrea Mazzari pel quale Rossini scrisse parecchie opere e fra queste l'Otello.

1799-800 Carnevale - **Penelope.** (Napoli, Teatro del Fondo 1795). Vi cantava il rinomatissimo Tenore Antonio Brizzi Bolognese.

1803 Autunno - **L' Imprudente fortunato.** (? 1799?).

1806 Estate - **Il Matrimonio Segreto.**

1806 Estate - **Le Trame deluse.**

1806-7 Carnevale - **Artemisia.** (Venezia, Fenice 1801). Nel Libretto trovasi la seguente nota stampata: " Quando il celebre Cimarosa aveva in Venezia composta fino a questo termine la presente musica una morte immatura lo rapì ai voti comuni. — L'opera rimase interrotta. E chi mai osar poteva di tentarne la continuazione?„ Il libretto infatti è incompleto.

1808 - **Il Matrimonio Segreto.**

1811 Estate - **Gli Orazi e Curiazi.** (Venezia, Fenice 1797). La compagnia di canto che eseguì quest'opera era di prim'ordine. Vi figurava la celeberrima Marianna Sessi, e il non meno celebre tenore Claudio Bonoldi, Piacentino.

1824 Primavera - **Il Matrimonio Segreto.**

1831 Estate - **Giannina e Bernardone.**



Aversa — Porta della Chiesa di San Francesco, edificata ne' primi del secolo undecimo, che si considera uno de' cimelî più preziosi dell'architettura normanna.

(Da fotografia del signor M. Ordioni).

Gaetano Parente

In un volume, dedicato alla memoria di Domenico Cimarosa, s'impone il ricordo di Gaetano Parente.

Poichè quest'uomo, nei sessant'anni di sua vita, (quanti corsero dal giorno in cui nacque in Aversa, 24 gennaio 1807, da Nicola, appartenente a nobile famiglia e da Raffaella dei Marchesi Mazzaccara, fino al 21 settembre 1868, quando repentinamente ivi si spense), non ebbe che un solo prepotente sentimento, l'affetto alla patria sua, ed un solo obbiettivo si prefisse nella operosa vita di pensatore, di letterato, di storico e di amministratore del Comune, illustrare in tutt' i modi, col pensiero, con la penna, con l'opera, la città natale.



Aversa — Gaetano Parente.

Questo fine nobilissimo proseguì con ardore vigoroso, indefessamente sempre: non vi fu gloria paesana che non avesse alla patria rivendicata, come quella di aver dato i natali a Ludovico Abenavolo, uno dei tredici italiani, che combattettero con altrettanti francesi la disfida di Barletta; di quell'Abenavolo, che il coltissimo Canonico Iannelli s'affannò a sostenere esser nato in Capua, mentre l'on. Angelo Broccoli scese in campo armato di tutta la sua fortissima erudizione per provare che invece le prime aure di vita respirò nella sua Teano.

Ed anche a Napoli Gaetano Parente disputò l'onore di essere la patria di Domenico Cimarosa, che tutti ritenevano davvero cittadino napoletano fino a quando egli non riuscì a trovare, dopo pazienti, diligentissime ricerche, la fede di nascita, che lo dimostra nato ad Aversa

da Gennaro muratore, e da Anna de Francesco lavandaia, e battezzato coi nomi di Domenico Nicola da Don Felice Cestario parroco di Sant'Audeno, nel dì 18 dicembre dell'anno 1749.

Di Cimarosa il Parente dettando, come di tutti gli altri uomini preclari di Aversa, la vita, e con finissimo sentimento di arte definendolo anello di congiunzione fra l'antica musica e la nuova in Italia, e precursore dell'immortale Rossini, chiude la biografia con un rimprovero e con una speranza.

Infatti, dopo aver ricordato l'amicizia che legò il Cardinale Ercole Consalvi al Cimarosa, e l'ammirazione, senza limiti, che il porporato, geniale cultore e proteggitore delle arti belle, professava al genio del compositore aversano; dopo aver detto dei funerali, che per opera del Consalvi, gli furono in Roma solennemente celebrati e del busto di lui, che il Canova, per incarico del Cardinale, modellò nel marmo, e che il memore amico volle collocato nella pinacoteca Romana, accanto all'altro di Paesiello, così conchiude: " se accanto all'Orfeo di Taranto volle " dunque collocarlo il Consalvi; e, se oggidì in tanto pregio lo tengono nostrani e stranieri, " tal che a Parigi, una nuova via s' intitolava testè al Cimarosa, quando è che noi concittadini " sapremo, **noi**, riparare in patria, l'inverecondo oblio di questo cigno di Aversa? „

Sono corsi da quella pubblicazione fatta nel 15 aprile 1864 meglio che trentasei anni, e l' inverecondo oblio è riparato da Aversa nobilissimamente con un monumento, geniale ispirazione di uno dei più valorosi artisti scultori moderni, destinato a perpetuare nel marmo le fattezze del maestro ispirato; mentre, per opera del Comitato, con questo volume, che tutto parla di lui, e, se la sorte ci sarà propizia, con la fondazione di una perpetua opera di beneficenza, egli verrà vie meglio ricordato alla più tarda posterità. Oh!, vivo, Gaetano Parente, vedrebbe oggi compiuto il suo voto, e sentirebbe l' orgoglio di constatare non immemore la città sua! E però chi ha compilato questo libro, crede doveroso che in esso venga ricordato, sia pure con brevissimo cenno, questo eminente cittadino aversano.

Tale fu davvero il Parente, il quale compiuti gli studi nel seminario di Aversa, che educò alla scienza ed alle lettere uomini coltissimi, continuò sempre a coltivare la mente con affettuosa cura, e seguendo i consigli di Raffaele Lucarelli, insigne nelle lettere, ed avvalendosi della ricchissima biblioteca di questa nobile famiglia, non ha guari, con provvido intendimento, acquistata dal Comune, riuscì a completare in modo davvero perfetto la sua cultura filosofica, letteraria e storica.

Fra le molte e varie pubblicazioni di lui una ve n' ha che dimostra insieme di quale forza d' intelletto Iddio l'avesse dotato, e di quante cognizioni egli avesse saputo la mente arricchirgli, e quanto fosse prepotente l'amore dell'animo di lui per Aversa, la patria diletta, e per tutto quello che ad Aversa si appartiene; e mura e templi, e uomini, e tradizioni, e nobili gesta dagli avi o da' contemporanei compiute.

Quest'opera intitolata Tesoretto lapidario Aversano, 1) preceduta da un discorso, che è un vero trattato completissimo dell'Epigrafia Italiana, divisa in tre parti, coi titoli

1) Napoli, pei Torchi di Giovanni Ranucci, 1847.

" Sepolcreto - iscrizioni tumularie „ " Panteon - iscrizioni onorarie „ - " Museo - iscrizioni nazionali o monumentali „ contiene 157 epigrafi, fra le quali parecchie possono veramente essere prese a modello nel genere, e ad alcune il Muzî e Pietro Giordani non avrebbero sdegnato di apporre la loro firma gloriosa.

In queste iscrizioni non vi ha fatto della storia di Aversa, che non sia illustrato; non vi ha cittadino aversano chiaro per intelletto, per dottrina, per opere, che non sia ricordato con la lode dovuta, senza piaggerie adulatrici, ma imparzialmente, con sicuro giudizio di libero uomo!

Fra esse forse non tornerà discaro che ne trascriva due fra le monumentali, la prima dedicata ad Aversa, la seconda al campanile della Cattedrale:

I.

AVERSA
ASILO ALLE VIRTÙ GUERRIERE
DEL NORMANNO RAINULFO
SORTIVI NASCENDO IL NOME D'ATELLA
REDIVIVA FRA LE GENTI.
IN MEZZO ALLE DIVAMPANTI GARE
FRA LE FINITIME SIGNORIE
PORGEVI TETRAGONA IL BRACCIO AI DEBOLI, AI FORTI.
INFRANTO IL BASTONE DEI TUOI CONTI
DALLA BENE AUSPICATA POSSANZA
IN BASSO MANO MANO RUINAVI
COMBUSTA E DISTRUTTA
NELLE VICISSITUDINI ALTERNE DEL REAME
ALLO SCETTRO DEI TUOI REGI
OBBEDIENTE ANCELLA
QUANDO ANGIOINA QUANDO ARAGONESE.
PROSTRATA E RISORTA
LE ANTICHE ARTI DI GUERRA IN QUELLE DI PACE
TRAMUTATE
T' INGHIRLANDI DI PAMPINI ED ARISTE
QUASI FLORA
DEI CAMPANI GIARDINI.
O PATRIA DILETTA
DAL VARIARE DEGLI EVENTI AFFATICATA
LE TUE STORIE SE CAMPERAI DALL'OBLIO
VETUSTE E PRESENTI
TI AVRAI CONFORTO E GLORIA
DURATURA

II.

COSTRUTTO DA RICCARDO E DA GIORDANO
CONTI DI AVERSA
DA PAOLO VASSALLO VESCOVO
E FORTUNATO CARAFA CARDINALE
RESTAURATO
STO
GIGANTE TUTELARE
ALLA DRITTA DEL TEMPIO.
DALL'AURORA AL TRAMONTO
LA MIA OMBRA BRUNA
SULLE CIRCOSTANTI CASE PASSEGGIA
QUASI GNOMONE DEL TEMPO.
COL CAPO FRA LE NUBI
SFIDAI LA TEMPESTA E LA FOLGORE TRISULCA
UDENDO PER MOLTI SECOLI DESTARSI E TACERE
A' MIEI PIEDI
IL FREMITO DELLA POPOLOSA CITTÀ
NON DIMENTICAI DI RICORDARE AGLI UMANI
COL VARIO TINTINNIO DEI BRONZI
L'ADDIO DEI PASSATI LA PREGHIERA DEI COEVI
L'ARRIVO DEI VENTURI
DISCULMINATO IL FASTIGIOSO MIO CAPO
ORA CENTOSETTANTA PALMI SUBLIME
ED ERETTOVI IL TELEGRAFO
PARLO TRA CAPUA E NAPOLI
LINGUA TACITURNA.

Queste iscrizioni vennero illustrate da Carlo De Ferraris, letterato e poeta Aversano di abbondantissima vena, anima di uomo candida, nobile, elettissima, figliuolo di quell'Andrea, che, nato in Aversa, seppe diventare forte giureconsulto ed avvocato nel suo tempo.

E quando nel 21 aprile 1849 Giulia De Ferraris andò sposa a Gaetano Parente, il fratello Carlo cantò le iscrizioni, che avevano toccato il suo cuore di poeta, con queste quattro ottave Epitalamiche:

Laude a quel tuo volume in cui svelavi
Tutto di patria carità l'ardore:
In cui le generose opre degli avi
Sfavillano di postumo splendore:
In cui scuotendo i neghittosi e ignavi,
Sacri, a chi il merta, cittadino onore:
E ai futuri tramandi ogni memoria
Per cui si vanta l'aversana storia.

Io ritorno con gioia in quelle carte
Ai dolci istanti dei miei giorni primi;
Ed ammiro i pensieri, e a parte a parte,
Le pure e vive grazie onde ti esprimi:
Ma pur non è sola magia dell'arte,
Nè solo i voli del tuo stil sublime,
Che pel tuo libro a me caro cotanto,
Render mi sanno dilettoso il pianto;

Chè tu, toccando, come amor t'invita,
Qualunque corda di soave affetto;
Rammentando a chi beve aura di vita
Quanti dormono all'ultimo ricetto;
Fin di una mia germana la partita,
Che trovò in cuna il suo funereo letto!
Tal soave mestizia a me favelli.
Che mi è grato aggirarmi in fra gli avelli.

Vate dei freddi marmi, un dì la fossa
Tu inghirlandavi di una mia sorella,
E a te più mi avvinceva arcana possa
Di simpatia, che le anime affratella:
Oggi, con l'alma del piacer commossa,
Godo che ad altro nodo Iddio ci appella:
Vate, che imperi ai cari moti miei,
D'altra germana mia sposo or tu sei!

Nè si arrestarono al volumetto delle iscrizioni le opere letterarie pubblicate da Gaetano Parente, poichè scrisse anche un romanzo storico dal titolo " Masaniello; „ un volume di poesie sacre, ed uno di giocose: ed un dizionario storico biografico della città e Diocesi di Aversa veniva a mano a mano pubblicando nel giornale l'Eco di Aversa, da lui fondato e scritto, finchè visse, il quale dizionario parmi sarebbe carità cittadina ristampare, completandolo coi manoscritti, che i figliuoli del Parente mi assicurano conservare gelosamente.

Però l'opera maggiore di Gaetano Parente è la storia delle origini e vicende civili ed ecclesiastiche della città di Aversa da lui stampata nel 1852, e dedicata ai figliuoli Macrina, oggi signora Fiordiliso, e Filippo, non essendo allora nati gli altri due Nicola ed Enrico 1).

Questi due grossi ed importantissimi volumi, che l'autore modestamente afferma essere soltanto un materiale non disprezzabile per chi vorrà scrivere gli avvenimenti della sua città, rappresentano invece la storia completa di Aversa dalla fondazione fino ai giorni nostri, nella quale sono, con mirabile sintesi e precisione, intrecciati i ricordi degli avvenimenti di storia universale, che la illustrano e la spiegano, ed è libro, che riesce di utilità grandissima per chi si faccia a studiarlo, meravigliosa per la erudizione, che vi si trova quasi ad ogni pagina, con signorile larghezza, profusa.

Del valore di questo libro prezioso è documento solenne il giudizio del celebre abate Cassinese D. Luigi Tosti, che leggo in una lettera autografa di lui: " Ho voluto leggere il lavoro " storico del benemerito Gaetano Parente intorno alla città di Aversa. Se tutte le città Italiane

1) Napoli, Tipografia di Gaetano Cardone, 1857.

" avessero un uomo come il Parente quante notizie municipali sarebbero conservate ai po-
" steri, e quanti documenti si avrebbero a comporre una storia veramente nazionale. Perciò
" l'amore e l'opera che ha messo il Parente ad illustrare il Municipio aversano ha un merito
" tutto nazionale, ed all'uomo insigne non potrà certo mancare la riconoscenza dei dotti. „

Venuto il nuovo ordine di cose, per singolare affetto al natio loco, il Parente non aspirò alla vita politica, e fu anzi fra coloro, che più di tutti sostennero la candidatura di Cesare Golia a Deputato al Parlamento pel Collegio d'Aversa.



Aversa — Cesare Golia

Questi - di famiglia, la cui fede liberale era stata provata colle persecuzioni e col martirio; fratello di quel Federico, che fu fra i cooperatori della rivoluzione del 1848, e che morì, esule dall'Italia, in Ginevra nel 13 Giugno 1854; carcerato durante l'infuriare della reazione coll'altro fratello Filippo; che vide distrutta tutta quanta la modesta fortuna avita, espulso il padre da Aversa e costretto a vivere obbligatoriamente in Ischia, - venne eletto deputato al Parlamento nel 1861 e continuò a rappresentare il fedele collegio fino al 1886, presso che ininterrottamente, circondato dalla stima, dall'affetto, dalla simpatia generale, e, nel compianto di tutta quanta la città memore e riconoscente, cessò di vivere nel 16 maggio 1899, varcato di poco il 75.° anno dell'età sua.

Gaetano Parente invece, mentre Cesare Golia serviva la patria nelle alte e fortunose vicende della vita politica, si consacrò al bene di Aversa nell'amministrazione del Comune.

Infatti, nominato per voto unanime dai concittadini consigliere comunale, e dalla fiducia del Governo Sindaco di Aversa nell'anno 1861, tenne quell'officio fino al giorno di sua morte per quasi otto anni, rendendosi con l'opera benemerito della Città, che egli aveva già illustrata, come storico e come letterato.

Non vorrò ricordare quello ch'egli ebbe a compiere nell'alto uffizio, delicato singolarmente in quel periodo di transizione dalle antiche alle nuove leggi, e mutamenti di costumanze e sistemi.

Certo è che Gaetano Parente alla pubblica istruzione, come all'immegliamento edilizio; al creare, mercè un generoso sussidio a lui confidenzialmente affidato da Re Vittorio Emmanuele un asilo pei figli del popolo; ad impedire che Aversa restasse priva di una linea ferrata; al promuovere la istituzione di una Cassa di Risparmio, e a tante e tante altre opere cittadine di lustro, di utile, di decoro per Aversa, consacrò tutto sè stesso; ed ebbe, fra le mille amarezze inevitabili per chi vive dignitosamente la pubblica vita, largo conforto nella estimazione dei buoni, nell'affetto devoto della consorte e de' figliuoli, e più ancora nell'intima coscienza del dovere sempre onestamente compiuto.

Egli, compianto dai contemporanei, è ancora rammentato, con reverente ossequio, dalle generazioni posteriori, e resta imitabile esempio di alto sentire di sè, di cocente ed operoso affetto di patria, di sacrificio pel pubblico bene, così che il ricordo che mi è sembrato doveroso fare di lui in questo libro sacrato ad una gloria purissima dell'arte italiana da lui ad Aversa rivendicata, non sarà inutile, - io penso ed auguro -, per spingere i giovani a seguirne nobilmente le orme.

Napoli, 24 settembre 1900.

Pietro Rosano



Quisquilie

Cimmarosa o Cimarosa? — Le fattezze del maestro. — Inno republicano o marcia sanfedista? — La casa dove il maestro nacque, - quella dove morì, - la sua tomba.—Cimarosa ispiratore di commediografi, di musicisti, di pittori, di poeti.

1. Nell'atto di nascita del celebre maestro aversano, che è pubblicato nella prima pagina di questo volume, il Parroco di Sant'Audeno che lo battezzò assicura che il cognome di lui sia **Cimmarosa**, e "**via Cimmarosa**„ fu chiamata dagli amministratori del Comune di Aversa la strada, che vollero, con gentile intendimento, dedicata al nome del grande concittadino.

Però **Cimarosa** il maestro sottoscrisse sempre nel corso di sua vita; e come **Cimarosa** egli era ai suoi tempi conosciuto in tutto il mondo civile; e **Cimarosa** lo chiama nell'atto di morte il Parroco della chiesa di Sant'Angelo in Venezia, dove venne seppellito; e il cognome di lui con una **m** sola è stato tramandato alla posterità.

Sarà stata forse alterata la dizione dell'antico cognome, perchè all'orecchio musicale del maestro ne suonavano più dolci le prime due sillabe e più armoniche con un **Cima**, anzichè con quell'aspro e faticoso **Cimma**; sarà stato per l'andazzo di musicisti e di pittori di modificare il loro cognome così come lo sentono pronunziato ne' paesi in cui vivono, e in Toscana e a Venezia quel doppio **m** non usavano di certo per nominare il maestro; sarà stata, sia pure, una innocente velleità di lui: io credo che non valga la pena di distruggere centocinquant'anni di armonia nel cognome del più armonico fra i compositori di musica per ritornarlo alle antiche origini della famiglia del muratore, da cui egli nacque.

Nè va trascurata l'abitudine del popolo napoletano di raddoppiare le consonanti in mezzo alle parole, rendendone più aspro il suono, abitudine che hanno in modo esagerato i popolani di Aversa, i quali cominciano ad inasprire con la pronunzia il suono del nome della loro città, che chiamano Averza. E in quanto alla parola cima, scommetto che non vi ha un solo popolano di Napoli od aversano che la pronunzii con un **m** sola dicendo cima di rosa, cima di ruta, cima di cavolo, cima di lattuga, ma diranno tutti cimma di rosa, cimma di lattuga, di ruta e simili. E però il muratore, che portava a battezzare il figliuolo, ha bene potuto, per questa abitudine appunto, dire **Cimmarosa** al Parroco, che così scrisse ne' registri della sua pieve.

Checchessia, **Domenico Cimarosa** ha dato a sè stesso il più importante blasone di nobiltà, raggiungendo altezze inesplorate nella nobilissima arte sua; ed io penso che aveva

bene il diritto di plasmare come meglio a lui piaceva un cognome, ch'egli aveva reso celebre. Epperò, per me, il maestro si chiama e si chiamerà sempre **Cima** e non **Cimmarosa**.

2. Un'altra quistione riguarda le fattezze del maestro. A vedere, per esempio, i ritratti di lui pubblicati in questo volume ci è da perdere addirittura la testa.

Poichè ora in un medaglione, che si dice dell'epoca, è rappresentato grave d'anni, macilento nella persona, con un naso adunco e spettacoloso, con una zazzera spiovente allo indietro, con l'aria fra l'asceta e l'ispirato; ora un altro ritratto lo raffigura con una faccia gioviale esageratamente, che spira da tutti i pori la salute e la felicità, con la chioma ricciuta, che forma quasi un diadema sul capo; e con la chioma ricciuta ed a foggia di diadema, ma con l'aria più seria e grave, lo ritrae una preziosa medaglia francese, mentre un ritratto sincrono, conservato nella pinacoteca di San Pietro a Majella, fa intravedere in lui qualche cosa del sior Pantalon dei Bisognosi, che Goldoni ha reso immortale; ed in un altro, che è ad un dipresso di ottant'anni or sono, è raffigurato come un fiorentino dei tempi di Dante, al quale sentì il desiderio di gettare sugli omeri il lucco.

L'ultima effigie del maestro aversano è il maraviglioso ritratto, che si conserva nella pinacoteca di San Martino, sincrono anch'esso, e che ritrae Cimarosa al cembalo, e lo mostra bellissimo nel volto, composto nella persona, con l'aria mite, serena, affettuosa dell'artista grande, che ha coscienza della sua grandezza, e con lineamenti di perfezione squisita. Questa effigie deve essere la vera, perchè meglio di tutte, a mio giudizio, spiega la grande fortuna, che, a dir dei maligni, il maestro incontrò sempre con tutte le donne di tutti i paesi da lui visitati!

3. Il buon Cimarosa, come ha giustamente rilevato Raffaele de Cesare, nell'articolo pubblicato in questo libro, era troppo artista per avere una fede politica: era stato maestro di cappella della Reale Famiglia; l'aiuto e le commendatizie dei Borboni di Napoli gli avevano procacciato nel viaggio trionfale, fatto quando nel 1787 si recò con la prima moglie Gaetana Bollante in Russia, onori dalle Corti di Toscana, di Parma, di Torino, di Vienna, di Varsavia e dalla Russia, che i simiglianti non ricorda la storia, e donativi ed appannaggi di assai considerevole valore.

Egli dunque potette essere trascinato dal fascino delle nuove idee, ed entusiasmato dalla febbre del momento, potette seguire, forse inconscio, e Cirillo, e Pagano, e Perla, suo concittadino, e tanti e tanti martiri del 1799, coi quali era legato da vincolo di amicizia; ma un vero sentimento politico, e republicano per giunta, bisogna confessarlo, non ebbe mai. Era e restò sempre soltanto il grande artista, il quale, durante i sublimi delirii della rivoluzione, seppe trovare note divine, adattandole ad inni ed a canzoni, che le feste republicane resero più gaie; ma, raffreddato l'entusiasmo, e tornati in Napoli i Borboni, forse per farsi perdonare quel momento diciamo così di follia, musicò con note, parimenti divine, un inno borbonico, scrisse le cantate festeggianti il ritorno dei Re legittimi, e la solenne

messa di grazia eseguita nella chiesa della Vittoria; e, pur troppo! non riuscì che a richiamare maggiormente su di lui l'attenzione del Re, e, più ancora, quella di Maria Carolina, che non perdonava, e a farsi rinchiudere nel carcere di Santa Maria Apparente, dal quale fu liberato, secondo alcuni, per la intercessione dell'Imperatore di Russia, secondo altri, ed è tradizione più accreditata, proprio a viva forza da soldati e suonatori della legione Russa, che lo portarono in trionfo per le vie di Napoli, mentre non è esatto quello che si legge nell'Enciclopedia Universale del Pompa, di una condanna a morte del Cimarosa. Questa non fu mai pronunziata, nè in quei tempi, del resto, le condanne capitali si pronunziavano soltanto per modo di dire.

Che Cimarosa certamente un inno repubblicano abbia musicato è fuori controversia. Ne fanno fede tutti i cronisti contemporanei, e ne dà notizia precisa il Monitore napoletano di Eleonora Fonseca Pimentel nel numero 31, pubblicato il 6 Pratile, = 25 maggio 1799.

E le parole di quest'inno furono rinvenute dal coltissimo Benedetto Croce nella preziosa collezione di fogli volanti del 1799 conservata nella Biblioteca della Società Storica Napoletana. Esse sono intitolate: Inno patriottico del cittadino Luigi Rossi, posto in musica dal cittadino Cimmarosa, — pur troppo con due **m**! — da cantarsi nella festa dei trenta fiorile **sotto l'albero della libertà, avanti il palazzo nazionale**; e fu infatti cantato dai giovani del Conservatorio di musica.

Queste strofe, pubblicate nello scorso anno nell'interessantissimo volume che il Croce, il Ceci, il d'Ayala e Salvatore di Giacomo consacrarono ai ricordi della rivoluzione napoletana, non sono, certo, un capolavoro di poesia, ma sono pure sempre prova della grande ingenuità e della grande forza di convinzioni degli uomini singolari della rivoluzione napoletana.

Esse vennero scritte da Luigi Rossi, che qualcuno nel 1889 affermò fosse nativo di Cosenza, suscitando una fiera protesta, pubblicata nel giornale il Pungolo, da parte di Cesare Pirrò, valoroso avvocato napoletano, dieci anni fa, parmi, rapito all'affetto degli amici ed all'estimazione di tutti; il quale volle, giustamente, rivendicare alla sua Montepaone, in Provincia di Catanzaro, la gloria di aver dato i natali al giovane poeta ed avvocato Luigi Rossi, che nell'età di 30 anni soli morì di forca in Piazza Mercato nel 23 dicembre 1799.

Forse non sarà senza interesse leggere queste dieci quartine:

1. Su d'un sovrano Popolo
Sovrano più non v'è:
Al foco, indegne imagini,
Itene ormai dei re.

2. Già dalle vostre ceneri
Sorge la libertà
Che annunzia al mondo libero
La sua sovranità.

3. O foco, almo principio
Del tutto creator,
I regi in te ritrovino
Un nume distruttor;

4. Perisca una progenie
Nemica di virtù,
Che l'uom costringe a gemere
In dura servitù.

5. Accendi deh! Prometeo,
Tua face ai rai del Sol:
Reca la vita, e l'anima
In questo amico suol.

6. Possa per te risorgere
A' rai d'un più bel dì
L'uom, che tra ceppi barbari
A Libertà morì.

7. O Predator dell'Anglia
La speme tua qual'è?
Al libero Vesuvio
Vuoi ricondurre i re?

8. Trema: tue navi in cenere
Fra poco ridurrà
Il divorante incendio,
Che i re consuma già.

9. E non temer che al Caucaso
Giove ti leghi il pie,
Se Giove è re dei despoti
Noi non abbiam più re.

10. Questo, che alle aure sventola
Vessillo tricolor,
Rispetto a Numi imprimere
Sa nelle sfere ancor!

E dire che peccati poetici cosiffatti si scontavano sul patibolo!

Dunque, certamente fu musicato dal Cimarosa l'inno repubblicano nel 1799; ma questa musica è conosciuta? ve n'è qualsiasi traccia o documento?

Fino al 1868 non si aveva di essa notizia di sorta, e tutti ritenevano che o lo stesso Cimarosa, tornati i Borboni, avesse vestito a nuovo l'inno repubblicano, ribattezzandolo per borbonico, o che i Borboni, fini conoscitori di musica, avessero fatto da altri adattare a cantata borbonica quelle note soavissime.

Certo, l'inno repubblicano non fa parte della collezione delle opere del grande maestro, che Paolo Cimarosa, figliuolo di lui, e valente musicista alla sua volta, nel 25 febbraio del 1852, vendette al Collegio di Musica, in 108 volumi autografi che erano stati a lui lasciati in legato dal Cardinale Consalvi; nè di tutto il resto della musica scritta da Cimarosa, che il nepote, Amelio figliuolo di Paolo, morto il padre, cedette allo stesso Collegio di musica, fra cui l'ultima opera, quella seconda Artemisia, che l'avo aveva musicata poco prima di morire, e che venne rappresentata in Venezia nel 18 gennaio 1801, sette giorni soltanto dopo la morte del maestro!

Nel 1868 appunto, Giuseppe Orlando, - fine ed intelligente musicista e critico musicale, poscia sottratto dalla politica, fatale distruggitrice! alle glorie dell'arte e della critica artistica, - rinvenne "frugando,,— sono parole della nobile lettera da lui, nel 3 ottobre 1868, scritta a Francesco Florimo — "fra vecchie carte autografe del Cimarosa, male o peggio "riguardate da taluni miei parenti "un inno,,, che per la forma grandiosa e la poesia "musicata destò in me il sospetto non fosse quello, del quale è parola in Carlo Botta al "libro XVIII della storia d'Italia, fatto nel 1799 per comando dei signori della Repubblica "Napoletana e con parole musicate da un tal Luigi Rossi.

"Le parole musicate, e sono le sole che si trovino, sono queste:

1. Bell'Italia, ormai ti desta;
Italiani, all'armi, all'armi;
Altra sorte omai non resta
Che di vincere o morir.

2. Dalla terra dei delitti
Mosse i passi il Franco audace;
E nel sen di nostra pace
Venne l'empio ad infierir.

Le note, che musicavano queste due sole strofe, parvero a Giuseppe Orlando superiori a quelle dell'inno borbonico, e credette che fossero le prime strofe del vero inno repubblicano, perchè " per lo spirito — continua egli a dire nella lettera cennata — della prima strofa, " e per quello della seconda, quest'inno si allontana egualmente dal tempo di Re Ferdi- " nando IV Borbone, e dall'altro dell'occupazione repubblicana, e pare che si costituisca, " da se stesso, nel piccolo periodo di governo autonomo repubblicano partenopeo, posto fra " la partenza dell'esercito francese sotto gli ordini di Macdonald, 7 maggio 1799, e la " catastrofe del 13 giugno seguente; ed infatti prima del 1799 quest' inno non avrebbe " avuto ragion d'essere, perchè ai Napolitani mancava la ragione dell'odio contro i Francesi " venuti in Napoli la prima volta sotto gli ordini di Championnet in gennaio di quell'anno " istesso; chè anzi i Francesi di quel tempo facevano bene di loro sperare a quanti vi erano " liberi pensatori. Venuto poi Championnet ed i suoi, nessuno si sarebbe fatto lecito di cantare " contro di essi un inno di tanto sprezzo. Nè, partiti questi, e ritornato Ferdinando IV, e " Ruffo, e Speciale, e l' odio a tutto che sapesse d' italiano o di liberale, alcuno avrebbe " osato, nonchè cantare lo comporre, ma pure ideare un inno così fatto: tanto sarebbe " bastato a rinnovare strazii ed esilii.

" Però, così ragionando, posso essermi ingannato, in quanto allo scopo, per " il quale fu scritto, il che non toglie, che il monumento sia sempre preziosissimo, e per la " forma, e perchè autografo: ed io, ad impedire che subisse ogni spiacevole contingenza pos- " sibile, vi prego offrirla al Direttore per la parte musicale di questo Collegio comm. Mer- " cadante, preziosa nostra gloria vivente, acciò venga collocato nella biblioteca, da voi tanto " onorevolmente retta, assieme agli altri autografi del Cimarosa, ov'è mia ferma volontà che " resti sempre depositato, ad esempio di quanti studiosi, in avvenire, vorranno ritentare questo " genere di musica, con dignità e speranza di buon successo. „

A questa lettera rispose nel 22 gennaio 1869 Saverio Mercadante, affermando che l'inno " fu verificato quale autografo, e che per merito di composizione, nonchè per le cir- " costanze, che lo accompagnano, è davvero preziosissimo. „

E le note adattate alle sole due strofe dell' inno, già pubblicate da Luigi Conforti, a cui è dovuta la più completa illustrazione del periodo storico della repubblica partenopea, sono riprodotte in questo libro, in fine dell'articolo di Raffaele de Cesare, e la prima pagina è riprodotta autograficamente, per ricordo della grafia musicale e della scrittura insieme del Cimarosa, nell' articolo del D'Arienzo.

Le prudenti riserve dell' Orlando, allorchè donava al Conservatorio di musica il cimelio preziosissimo, non furono vane; poichè ora, sempre restando certo che Cimarosa musicò l'inno del Rossi per ordine del Governo della Repubblica; che egli compose l' inno borbonico; che alla sua fantasia sono dovute le note meravigliose adattate alle due strofe trovate dall' Orlando, è certo del pari che queste due strofe non appartengono all' inno repubblicano, nè furono scritte da Luigi Rossi.

Infatti Emmanuele Rocco, in due comunicazioni all'Accademia Pontaniana, nel 17 giugno 1888 e nel 2 giugno 1889, affermò che aveva rinvenuto un volume di versi inediti di Vincenzo Mattei di Torre Susanna, un verseggiatore sanfedista, come egli lo chiama, che nulla ha di comune col magistrato Gregorio Mattei di Montepaone cugino dell'avvocato e poeta repubblicano Luigi Rossi, con costui afforcato nel 23 novembre 1799: poichè Benedetto Croce ha dimostrato che Vincenzo Mattei fu Consigliere della Gran Corte Civile della Vicaria, e fu assunto come testimone nel processo fatto nel 1799 dalla Giunta di Stato al Principe di Colubrano, che si conserva nell' archivio della famiglia dei Duchi Maddaloni.

Nel volume di poesie di costui, sono tre marce intitolate la Volontaria, la Bruzia, la Nazionale, la quale ultima composta di sei strofe comincia appunto con le due musicate dal Cimarosa e rinvenute dall'Orlando, le quali sono autografe del maestro; ma continua con queste altre quattro, che tolgono ogni controversia sulla natura di quella canzone:



Aversa — Casa dove nacque Domenico Cimarosa.
(Da fotografia del signor M. Ordioni).

3. Non ha fede, non ha leggi,
Non ha tempio, non ha nume;
Di rapine e di saccheggi
Pasce l' empio infame cor.

4. Con i dritti dei ladroni
Scuote i troni e spoglia il tempio;
E tranquilla in tanto scempio
Non ti desti, Italia, ancor?

5. Già Fernando in campo affretta
Mille schiere in sua difesa:
Che più tardi? alla vendetta
Desta, Italia, il tuo valor.

6. Nella terra dei delitti
Si respinga il franco audace;
Speri tregua, speri pace
Da sì barbaro oppressor?

Altro che inno repubblicano! Questo prezioso documento prova solo che, nella sua inesauribile fantasia di artista sommo, il maestro aversano, vero Monti della musica, trovava suoni musicali per tutto quello, che gli portavano, e sapeva adattare note parimenti sublimi così alle strofe che inneggiavano la repubblica, la libertà, i diritti dell' uomo, come a quelle che celebravano invece il trionfo della reazione, il ritorno de' Borboni, e gli eccidi di Piazza Mercato.

4. La casa dove nacque Domenico Cimarosa, in un locale forse a pianterreno, è per tradizione quella che il signor Raffaele Maresca donò all'amministrazione comunale, e che è qui riprodotta.

La tradizione si arresta a dire che Cimarosa nacque in quella casa, la quarta della via, che si chiamava Vico 2° Trinità, e che ora ha preso il nome del maestro, e non va più oltre: nacque in un basso, come da noi volgarmente usa dire per indicare i locali che sono a livello di una strada, ovvero in uno dei piani superiori della casa, è ignoto; ma certo la povertà de' genitori del Cimarosa fa essere più plausibile la prima, anzi che la seconda ipotesi.

Se però nulla di preciso, oltre un' antica tradizione, si ha della casa dove il maestro nacque in Aversa, è sicuro che egli morì nel palazzo Duodo in Venezia, che serviva nel 1801 ad uso di albergo all' insegna delle " Tre Stelle,, e che poi fu abolito quando l' antico palazzo passò



Venezia — Facciata del Palazzo Duodo in Venezia ove morì Domenico Cimarosa.
(Da fotografia eseguita dal maestro Francesco Trombini).

nella famiglia Balbi Valier pel matrimonio dell' ultima superstite della nobilissima stirpe Duodo, la Signora Elisabetta, nel 1808.

In questo palazzo nell' albergo delle " Tre Stelle, „ Cimarosa morì nella camera all'angolo, dove una modesta lapide ricorda la fine del povero maestro!

E fu seppellito nella chiesa di Sant' Angelo, una parrocchia della città, e lo dimostra l' atto di morte, che l' onorevole Pompeo Molmenti riuscì a trovare nell'Archivio di Stato in Venezia, come narra nell' articolo pubblicato in questo volume.

Non mancarono voci persistenti che Cimarosa fosse morto di veleno fattogli propinare da Maria Carolina di Austria, e, per calmare gli animi, Giuseppe Piccoli, medico di Papa Chiaromonti, Pio settimo, rilasciò la seguente dichiarazione:

" Il fu Domenico Cimarosa è passato agli eterni riposi il giorno 11 dell'anno corrente, " in conseguenza d'un tumore, che avea nel basso ventre, il quale dallo stato scirroso è pas- " sato allo stato cancrenoso. Tanto attesto. „

Però la Chiesa parrocchiale di Sant'Angelo stette in piedi fino a circa sessant'anni fa, ma intorno al 1840 fu diroccata per l'allargamento della città, ed ora soltanto una pietra bianca fra le altre del selciato ricorda il luogo preciso dove la chiesa sorgeva. Con essa andarono disperse e perdute le ceneri del maestro, che la patria sua non può reclamare, imitando la gentile Catania che volle ed ottenne le ossa del suo Bellini!

5. A Domenico Cimarosa, come a tutti i grandi uomini, è occorso di essere protagonista di commedie.

Infatti il maestro aversano, che aveva suscitato tanto fascino d'entusiasmo a Parigi, pochi anni dopo la sua morte ispirò la fantasia del poeta de Boenilly, il quale compose una opera buffa intitolata Cimarosa, che fu musicata da M. Nicolò, e rappresentata con ottimo successo al teatro dell'opera comica nel 23 giugno 1808.

Ed è notevole, a proposito di quest'opera e delle rappresentazioni che se ne diedero, il seguente giudizio di uno dei più celebrati critici dell'epoca: " bisognava essere stato, come " M. Nicolò, allievo della scuola italiana per osare di mettere sul teatro Cimarosa, e di farlo " cantare in maniera per niente indegna di lui. Questa musica è, senza contrasto, il capo " d'opera di quel gentile compositore. La grande aria, che canta Cimarosa abbandonandosi " a tutta la fecondità della sua vivida immaginazione; la lezione di canto, che il grande mae- " stro dà alla sua allieva prediletta; l'aria d'ispirazione di quest'ultima, e soprattutto il " finale del primo atto sono di una composizione a volta a volta ricca e smagliante, co- " sicchè assicurano oramai un alto posto nell'arte al loro autore. „ 1)

Nè la ispirazione del poeta francese, a cui si adattarono le note del maestro Nicolò, andò perduta per l'Italia; ma nel 19 maggio 1823 una Commedia in due atti di un Giovanni Bonfio, tolta da un Vaudeville, intitolata " la gioventù di Cimarosa „ fu presentata al signor Marcello Perrino, Regio Revisore, la quale era copia forse troppo fedele della commedia francese. Il Revisore, appassionato del Cimarosa, e che ne venerava la memoria, ebbe degli scrupoli per la rappresentazione, non perchè la commedia conteneva qualche cosa di men che corretto, ma perchè gli sembrava che da essa usciva menomato il carattere morale del grande compositore.

1) La rousse, Grand Dictionnaire Universel, tome quatrième, pag. 298.

A serenare il suo dubbio il Perrino scrisse la seguente lettera a Paolo Cimarosa, di cui l'originale, insieme all'originale della commedia, posseduti dal Comm. Rocco Pagliara, per la cortesia di costui, io ho potuto esaminare:

" Casa 15 maggio 1823.

" Mio caro Don Paolino

" Il latore è il signor Visetti celebre autore della Compagnia Comica dei Fiorentini; " egli mi ha esibito una Commedia intitolata " La gioventù di Cimarosa „ che vor" rebbe esporre in una serata di suo beneficio. Io, a cagione del titolo e d' un riguardo a " voi dovuto, mi sono rifiutato di approvargliela. Il Protagonista, che è vostro padre, mentre " che è valutato per un genio in fatto di musica, comparisce divagato dal gioco ed in perdita " di grosse somme, per cui da un usuraio si cerca sequestrare il suo mobile, ed arrestare la sua " persona. Un ritrovato del suo servitore di far credere incendiata la sua casa gli procura dei " soccorsi considerevoli dai Ministri esteri e dai Signori del Paese, ma egli, il Cimarosa, " ricusa tai doni, e scovre lealmente il ritrovato del suo domestico.

" Il signor Visetti al mio rifiuto mi ha detto di venire da voi, ed ha voluto che vi avessi " diretto il presente mio foglio.

" Sono intanto come sempre il Vostro

Affezionatissimo amico e servo
Marcello Perrino „.

Alle preghiere dell' attore si commosse Paolo Cimarosa, ed il celebre Visetti furoreggiò nella parte del Grande Maestro, rappresentando la Commedia copiata dal francese da Gaetano Bonfio, che io sospetto non sia altri se non lo stesso Visetti.

Ed anche un'altra commedia dal titolo Cimarosa giovane fu fino dal 1832 pubblicata da Raffaele Colucci, un antico scrittore napoletano, vissuto fino a pochi anni or sono, e che gli uomini della mia età ricordano di avere veduto sempre in tutte le sere nelle prime file al teatro Fiorentini, sempre fortemente innamorato dell' arte drammatica finchè visse.

Nè mancò la vita di Domenico Cimarosa d' ispirare la fantasia dei pittori, e in questo volume sono riprodotte due fra le più belle opere d'arte, di cui egli fu protagonista, una dovuta al pennello di Roberto Venturi, il quale lo raffigura nell'atto di concertare una mandolinata, l'altra di Raffaello Tancredi, forte artista napoletano, che volle invece rappresentare la scena della liberazione del maestro dal Carcere di Santa Maria Apparente, per opera dei russi, formandone oggetto d'un quadro, che è non ultimo ornamento della Galleria d' arte moderna di Firenze.

E, da ultimo, un numero infinito di poeti ha tratto ispirazione dall'arte e dai casi della vita di Domenico Cimarosa.

Fra le innumerevoli ottave, sestine, madrigali, quartine, endecasillabi e martelliani consacrati al grande maestro, a me piace prendere commiato dai lettori di queste quisquilie, riproducendo solamente una scena del Cossa ed un sonetto di Gabriele d'Annunzio.

Pietro Cossa nei Napoletani del 1799 pone Domenico Cimarosa insieme a Cirillo, a Mario Pagano e ad altri nella fossa così detta del Coccodrillo nei sotterranei di Castel dell'Uovo e gli fa dire:

Ahimè, non so celarlo:
Benchè in mezzo al terrore ed alle angosce
Della città, non volle abbandonarmi
La mia gioconda Musa, ed ostinata
Sorride graziosa, e m'innamora.
Seduto innanzi al cembalo tentava
Arguzie di vivaci melodie
Per certa scena d'una mia commedia,
Quando ad un tratto vidi la mia casa
Affollata di birri. Mi fùr sopra
Ferocemente come a un assassino,
Vennero saccheggiate le mie carte,
E quel cembalo, vecchio e prediletto
Testimone di tanti miei sconforti,
E di tante allegrezze, e a cui per primo
Gelosamente confidai quel mio
Matrimonio segreto che poi diede
Qualche fama al mio nome, dalle mani
Sacrileghe fu messo in pezzi, e quindi
Gettato sulla strada.
Lo rividi
Passando fra gli sgherri, e doloroso
Come chi piange il suo più dolce amico,
Volsi l'ultimo vale a que' frantumi
Divenuti giocattoli ai ragazzi
Del vicinato! Avrei meglio sofferto
Una tortura sul mio corpo!

Nel sonetto poi di Gabriele d'Annunzio è, con finissimo sentimento di arte, rappresentata l'antitesi fra la musica di Cimarosa dolce e suggestiva e quella grave anche nei ballabili e compassata, dell'altro insigne maestro aversano, Nicola Jommelli: e che rende, in verità assai dolorosa la mancanza in questo volume di qualche cosa scritta per esso dal poeta nostro,

e più grave la colpa di lui, di non averla mandata, non ostante insistenti richieste, al compilatore di esso.

Del resto quante cose non bisogna perdonare ai poeti ?!

Ecco il sonetto intitolato:

La Gavotta

Ieri un vivo rondò del Cimarosa
da la spinetta al fin gli echi sopiti
ne' campi degli arazzi scoloriti
riscosse, e fra le tende alte di rosa;

Spande oggi il sol con gioia impetuosa
l'oro su quel languor di tinte miti.
Un'anima novella ai caldi inviti,
par che sorrida in ogni morta cosa.

La dama è china, a la spinetta. Sale
ogni mio verso in ritmo de l'Adagio
per la sua nuca al nimbo de' capelli,

Ma, mentre io le susurro il madrigale,
rompe ella in un suo bel riso malvagio,
passando a una gavotta del Jommelli,

Napoli, 16 settembre 1900.

Pietro Rosano



Francesco De Renzis

Dopo quindici giorni da che è morto nella solitudine di Auteuil; dopo dieci da che Capua, dell'illustre e prediletto figliuolo orgogliosa, gli rese nel suo dolore, in un' apoteosi di gloria, un tributo memorabile di gratitudine; coloro che amarono Francesco de Renzis non sanno ancora rassegnarsi al pensiero che sia sparito dal mondo: tanto egli così pieno di brio, di energia, così scoppiettante di vivacità e di spirito, era tenacemente e perennemente giovane....... Povero Francesco!



A salvarlo non valse l'innumere schiera degli amici, che gli volevano bene, che erano poi tutti quanti lo avevano conosciuto; non valse che l'amore della donna superiore, che gli fu per trentun'anno compagna nella vita, e quello de' suoi figliuoli lo avessero allontanato dalle cure dell'uffizio altissimo, rinchiudendolo nella pace tranquilla, nel ritiro silenzioso di una villa remota, dove gelosamente era interdetto perfino ai più intimi di vederlo, affinchè lo spirito stanco si fosse rinfrancato ed egli avesse potuto tornare all'esercizio, alle preoccupazioni, alle lotte segrete ma gravi, della vita diplomatica! Povero Francesco!

Legato a lui da un sentimento profondo di amicizia fatta di simpatia e di ammirazione; vissuto nella intimità signorile, ma semplice e dolcissima della sua famiglia e della sua vita di ogni giorno; avendo conservato con lui lontano una corrispondenza epistolare

non interrotta, che conservo fra le cose più care pel mio spirito e pel mio cuore, io mi ero inconsciamente abituato a credere che questa consuetudine di affetto carissimo fosse una giornata senza tramonto. E pure egli è morto! Ed io debbo qualche cosa scrivere di lui, che fu meco per sei anni rappresentante politico del collegio di Aversa, e che scrisse il suo ultimo articolo, il suo canto del cigno, per questo volume! Quantunque l'anima trambasciata si ribelli, anelando solamente a rinchiudersi nel dolore ed a rivivere nella illusione delle lontane ricordanze, dirò dell'amico perduto come meglio dall'angoscia mi sarà consentito.

Francesco De Renzis fu l'unico dei raffinati, non nel senso di leziosaggine che alla parola si è attribuito, ma perchè aveva così aristocraticamente temprato l'intelletto, che tutto quello che concepiva, o che faceva, acquistava una forma alta, fine, geniale, secondo il carattere spiccato nella personalità morale di lui.

Discendente di antica e nobilissima famiglia, che mette capo a Rienzo o Lorenzo di Gabrino ed a Cola, famoso tribuno e Senatore di Roma vissuto dal 1300 al 1354: famiglia, che prima si trapiantò in Alife quando Francesco figlio di Cola di Rienzo fu elevato alla sedia vescovile di quella Diocesi; poscia da Alife passò a Teano nel 1460 quando Vincenzo De Renzis andò sposo a Camilla Principe di patrizia stirpe di questa città, e finalmente si fermò in Capua allorchè Alessandro De Renzis nel 1517 tolse in moglie Giovanna della Valle, che discendeva dai Conti Palatini dei Normanni Principi di Capua e di cui il figliuolo Vincenzo fu il primo Barone di Montanaro.

Francesco, nato anch'egli in Capua nel 7 gennaio del 1836 dal Barone Ottavio e da Rosa Sorvillo, donna elettissima, de' quali ha lasciato un meraviglioso bozzetto nelle **Memorie lontane** scritte per questo volume, giovanetto, come tutti i cadetti delle nobili famiglie del Napoletano, studiò nel Collegio militare della Nunziatella in Napoli, che ha tradizioni così gloriose, e in cui vennero educati uomini, che hanno illustrato l'esercito italiano, come i fratelli Mezzacapo, Nicola Marselli, Primerano, Afan de Rivera e tanti e tanti altri.

Uscitone insieme col fratello Michele, entrò nelle armi dotte, come usava chiamarle, ufficiale del Genio, e dallo scorcio del 1857 a tutto il 1858, prestò la sua opera intelligente e proficua nella costruzione del tratto ferroviario fra Capua e Cassino.

Ne' primi dell'anno 1859, incominciati i prodromi della rivoluzione, i fratelli De Renzis compresero quale fosse il loro dovere verso la patria. Essi erano memori che la loro famiglia si trovava scritta nella storia della libertà pel martirio dello zio del Barone Ottavio loro padre, il Colonnello Leopoldo, che nel breve tempo della Repubblica Partenopea fu membro del governo nel dipartimento della guerra, e nel 12 dicembre del 1799 ascese il patibolo in Piazza Mercato; e però non esitarono. Gentiluomini leali si sciolsero da ogni impegno, rassegnando le dimissioni da ufficiali dell'esercito borbonico, e si recarono, aiutati dal Villamarina ministro Sardo presso la corte del Borbone, in Torino e, entrati nell'esercito piemontese entrambi presero parte alla spedizione, che ebbe ad assediare Gaeta.

Ho sott'occhio un manifesto che il Comitato liberale, presieduto da quell'alta figura di uomo che fu Salvatore Pizzi poi prodittatore nella provincia di Caserta, segretamente in quel tempo diffuse nel popolo; nel quale si leggono queste parole eccitatrici: "gloria a voi, nobili " figli di una città emula un tempo di Roma e di Cartagine. Grazie vi sieno rese, giovani " generosi, che mercè vostra risuoni ancora una volta all'orecchio delle Nazioni incivilite il " nome di Capua. Novelli Fieramosca, campioni della italiana opinione, Capua vi saluta e " vi ammira. Vi ammira questa città, vi ammira questa parte d'Italia ancora fra i ceppi, " vi ammira codesta patria italiana già redenta. „

L'opera di Francesco De Renzis tornò di grande utilità al generale Menabrea, che dirigeva come comandante del genio l'assedio di Gaeta, e, pel valore e la sagacia addimostrata, il giovane ufficiale meritò la croce dell'ordine militare di Savoia, la più alta onorificenza nel nostro esercito, e poco dopo venne elevato dalla fiducia di Vittorio Emmanuele all'onore di far parte dei suoi aiutanti di campo, ed il Sovrano ebbe carissimo sempre il giovine ufficiale.

Il periodo di tempo nel quale restò aiutante di campo di Sua Maestà fu assai brillante pel De Renzis: bellissimo della persona, con una coltura varia e fine, con lo spirito inesauribile, egli esercitava un fascino singolare sulle donne. A quel tempo rimonta la passione di lui per quel miracolo di donna e di attrice, che fu Aimée Desclée, la meravigliosa interprete della Signora dalle Camelie e di tanti altri lavori, per la quale eran entusiasmati i pubblici di Francia e d'Italia e che suscitò una forte tempesta di affetto nell'anima del De Renzis, che essa alla sua volta furiosamente amava, come rivelano le lettere che la povera attrice, così precocemente rapita ai trionfi della scena ed agli entusiasmi delle platee deliranti, e che fu pianta e commemorata così teneramente da Alessandro Dumas figlio, il quale le doveva le interpretazioni più complete dei suoi lavori drammatici - al giovane amico scriveva, al suo Fanfan, come essa soleva chiamare il De Renzis, e che furono due anni or sono pubblicate a Parigi, per cura di Fanfan divenuto Sua Eccellenza l'ambasciatore d'Italia presso la Corte d'Inghilterra!

In quello stesso scorcio di tempo Francesco De Renzis rivelò un'altra singolarissima attitudine del suo ingegno, introducendo sul teatro italiano il proverbio, gentile imitazione di quei deliziosissimi lavori in un atto che Alfredo De Musset aveva per primo creato in Francia.

Son corsi quasi 34 anni e rammento come fosse ieri l'impressione provata la sera del 16 gennaio 1867 alla rappresentazione del primo fra questi proverbi quel gioiello, che ancora resiste alla scena " Un bacio dato non è mai perduto: „ quelle scene, nelle quali si agitano tre soli personaggi, recitate da Tommaso Salvini, dalla povera Clementina Cazzola e da Domenico Bassi, con l'amabile civetteria con cui quelle frivolezze simpatiche del 700 incipriato vanno rappresentate, furono un vero trionfo: ed indi a poco la Desclée rappresentò a Firenze la Lettre de Bellorofont al teatro Nicolini per riscattare dal servizio militare Claudio Leigheb, e subito dopo quell'altro delizioso proverbio " Fra moglie e marito „ da Francesco dedicato alla moglie sua, con queste poche e semplici parole: " Il Proverbio toscano „ fra moglie e marito non

" mettere un dito „ è vero sopratutto, allorquando la moglie ti rassomiglia, e non è una " fraschetta come la Marchesa della commedia che ho il piacere di dedicarti. „

Anche in quel tempo Francesco De Renzis fece un' altra conquista, quella del giornalismo italiano: infatti è proprio fra il 1867 ed il 68 che, con Giuseppe Piacentini e G. A. Cesana egli fondò a Firenze il " Fanfulla, „ giornale di un genere assolutamente nuovo allora per l'Italia, che pure per moltissimi anni esercitò un' influenza grandissima nel nostro paese, diretto da Baldassarre Avanzini, E. Caro, e scritto da Pietro Ferrigni, Yorik, da Ferdinando Martini, Fantasio, da Luigi Coppola, Il Pompiere, da Giuseppe Orgitano, Quidam, da Vincenzo Salvatore, Ego, da Giuseppe de Toth, Don Peppino, da Carlo Lorenzini, Collodi, da Oreste Baratieri, Fucile, da Giuseppe Turco, Don Pandolfo, e da Francesco De Renzis, Scapoli.

L'ultima conquista che nel fortunato triennio 1867-69 Francesco De Renzis fece fu la conquista di una moglie, che è stata la compagna esemplare di tutta la sua vita. Singolare ed elevatissima natura di donna, nella quale non sai più che cosa ammirare, se la forza dell'intelletto, il sentimento dell'animo, o il meraviglioso equilibrio fra tutte le qualità dello spirito, Edith Sonnino, andò sposa nel 16 dicembre 1869 appunto a Francesco De Renzis, e da quel tempo è stata l'angelo della famiglia, educando con sapiente fermezza, insieme col marito, i figliuoli Nerina, Rienzo e Leone in maniera perfetta.

Fondato il "Fanfulla, „ Francesco De Renzis dal giornalismo aspirò alla politica, e nel 1870 si presentò agli elettori della sua nativa Capua, combattendo nelle elezioni generali di quell' anno contro l' antico Deputato del Collegio Cesare De Sterlich, che era economo generale dei benefizî vacanti, e dando una prova ammirevole del forte carattere, ed un esempio imitabile, volle, prima di presentarsi candidato alla Deputazione politica, crearsi completa libertà di azione, e rinunziò con la dimissione alla vita militare. Battuto allora, fu eletto nel 1874; fino al 1889 restò Deputato in cinque legislature, riconfermatogli sempre dalla fiducia degli elettori il mandato, sia quando Capua era Collegio uninominale, sia nel tempo in cui nel 1882 e nel 1886 si fecero le elezioni a scrutinio di lista, raccogliendosi anche allora larghissimi suffragi sul nome di lui nei cinque antichi collegi riuniti di Aversa, di Capua, di Piedimonte d'Alife, di Sessa Aurunca e di Teano.

E nell'ambiente più vasto della politica non passò, come tanti, monade inosservata, ma lasciò forte e non cancellabile orma.

Memorandi restano parecchi discorsi di lui; ammirate le relazioni sul bilancio dell' Interno, scritte come relatore della commissione del bilancio, nelle quali i temi più importanti, che a quell' importantissimo fra i pubblici servigi si riferiscono, ebbe maestrevolmente a trattare, affrontando i più ardui problemi; quello della Pubblica Sicurezza, della pubblica igiene, delle Opere Pie, e sopratutto il problema carcerario, che richiamò le specialissime cure di lui, e non è obliata, nè può facilmente esserlo, la esposizione di tutte le celle di espiazione dei varii Stati del mondo, fatta, parmi nel 1887 nel palazzo per la esposizione permanente in

Roma, nella quale anche si rivelò l' artista e il cultore degli studî storici insieme, poichè eranvi eziandio riprodotte certe speciali prigioni di altri tempi, come i Piombi di Venezia, la fossa del Coccodrillo in Castel dell' Ovo in Napoli, e il sotterraneo del mastio di Volterra.

Nei suoi discorsi il Deputato De Renzis trattò dei più svariati argomenti, poichè, ingegno eminentemente assimilatore, egli passava assai facilmente da una quistione di politica interna ad altra relativa all' ordinamento dell' esercito; da un tema di politica estera ad uno di agricoltura o di finanza; dalla dimostrazione della necessità di un ponte o di un tronco ferroviario, come la Sparanise-Gaeta, ch' ebbe la fortuna di veder costruito, e la Telese-Piedimonte, per la quale invano lottò per moltissimi anni, ad un geniale argomento d'arte o di pubblica istruzione.

Non avea la facoltà dell' improvviso e non era un turbinoso oratore, di quei che ti trasportano con la foga della loro parola: i suoi discorsi erano tutti lungamente meditati, e, se per la sostanza imponevano l' ammirazione, per la forma erano sempre un finissimo lavoro di cesello. Nel Parlamento egli rivelò le attitudini di diplomatico, che doveva poi svolgere così fortunatamente nell' ultima fase della sua vita; infatti, Francesco De Renzis era eloquente, semplice, elegantissimo, compassato, signorile, aristocratico: senza apostrofi violenti, senza invettive furibonde, egli stritolava l'avversario con una fine, argutissima ironia che lo costringeva mordendo la polvere a sorridergli, come il gladiatore antico.

Fra tutti i suoi discorsi, sarà sempre ricordato quello che fece poco prima di Dogali, attaccando la inane preparazione della spedizione. Gli rispose l' on. Robilant ministro degli Esteri; e mi pare di vedere questo Generale, ritto nella rigida persona, nobilitata dal moncherino glorioso, con un sorriso di scherno per le orde abissine, protestare che di quei quattro predoni avrebbero avuto facilmente ragione, sebbene tanto inferiori di numero, i soldati italiani. Pochi giorni passarono, e la catastrofe di Dogali, argomento di tanto orgoglio e di tanto dolore per l'Italia, giustificò le apprensioni del Deputato De Renzis; e il Ministro degli Esteri non si sentì la forza di annunziare alla Camera la strage dei nostri fratelli, e il doloroso compito dovette addossarselo il vecchio Depretis!

Le cure della politica non allontanarono Francesco De Renzis dall' arte, che continuò a coltivare sempre, ora pubblicando un libro di novelle, dal titolo " La Vergine di marmo, „ ora il volume dei proverbi, ora delle delicatissime critiche d' arte sotto il titolo: " Conversazioni Artistiche. „ Nè la politica e l'arte gli vietarono di curare gl' interessi della sua provincia, poichè consigliere e presidente, sembrami nove volte eletto, del Consiglio Provinciale di Terra di Lavoro, egli, erede nell'altissimo seggio dei Pizzi, dei Cuccari, degli Incagnoli, di ogni cosa che la provincia riguardasse aveva cura costante ed affettuosa, così, come non trascurava di occuparsi del suo patrimonio, specialmente agricolo, che formava una delle più care occupazioni della sua vita.

Nel 1889, lasciato il Parlamento, entrò nella carriera Diplomatica, e, ministro del Re d'Italia a Bruxelles ed ambasciatore a Madrid ed a Londra, gli ultimi undici anni della

sua esistenza furono spesi nel tenere alto il prestigio del nome italiano all' estero, e nel guardare con affetto continuo agl' interessi del proprio paese.

Ecco l' uomo, che dopo una vita di operosità sempre geniale si è spento serenamente in Auteuil il 28 ottobre di quest'anno.

Ingegno veramente e fortemente italiano, Francesco De Renzis non fu unilaterale, ma tutte le varie discipline seppe nobilmente coltivare, le cose che gli erano ignote assai facilmente assimilando.

E, natura privilegiata di artista, tutte le manifestazioni del suo intelletto assumevano forma vera d' arte. Era artista quando pensava, quando parlava e perfino nelle manifestazioni ordinarie della sua operosità. Anche nella creazione di un' opera di beneficenza, quest' uomo rivela la sua natura aristocratica di artista e fonda il premio alla virtù ed al valore nella Provincia di Caserta, ch' è ricompensa ed eccitazione a nobili atti.

Questa sua fibra di artista egli dimostrava ogni giorno nella sua corrispondenza familiare.

Fra le moltissime, fra le innumerevoli lettere, che io ho di lui, due, le ultime, che mi ha scritto a proposito dell'articolo per questo libro ed un telegramma, io voglio pubblicare, - anche se dovessi sentirmi accusare di immodestia, - perchè mi sembra ne rivelino la fine natura d'artista, l' infinita bontà dell'animo, e il grande affetto che aveva per gli amici e per ogni opera gentile.

Io lo aveva pregato perchè scrivesse un lavoro qualsiasi per questo volume. La prima volta mi rispose questa lettera:

" 20. Grosener Square 27 aprile 1900.

" Carissimo Pietro,

" Quale terribile idea è stata la vostra di volermi annoverare fra gli autori del volume " per Cimarosa! questo buono e gentile musicista è passato per me alla condizione di spettro, " che turba le mie notti e rende affannosi i miei sonni!

" Mi son provato due o tre volte a placare l' ombra irritata, promettendo di forzare la " mia mente a un lavoro piacevole. Ma che! ormai il vento è preso, e tutto quello che " non è politica, trova restia la mente e tarda la penna. Ah! voi non sapete quale strana cristal- " lizzazione di molecole cerebrali avviene sotto gli ossi frontali di chi fa il mio ufficio sul " serio! I casi sono due. O ci si incretinisce del tutto, e allora l' uomo ritorna allo stato " primitivo fisiologico di tubo digerente; o (caso raro) si sfugge a questo stadio di imbe- " cillità contratta in servizio, e le occupazioni sono tali e tante, che la mente si rifiuta a " ciò che è extra e voluttuario.

" È vero che di tanto in tanto vi accorgerete, leggendo i giornali, ch' io qualche discorso " o altro metto insieme; ma ciò fa parte dei miei doveri, avendone bisogno per tenere alto, " per quanto posso, il nome del paese.

" Da due o tre mesi, anche il mio personale è scemato per cause diverse, e sovente faccio " da Priore e da Portinaio. Ora che siete all'Opposizione, vi consiglio anzi di interpellare il " Governo sul dimagrimento degli alti funzionari, dovuto al lavoro eccessivo. Un surmenage " de la veillesse!

" Nessuno forse vi crederà, ma avrete fatto un' opera pia . . . . senza sborsar " quattrini.

" Da quanto v' ho detto risulta che io mancherò alla fede giurata; e il nostro comune " amico " l' onorevole Cimarosa „ vorrà fare ammeno del mio omaggio.

" Del suo corruccio non avrò pena, sapendo: " che un lungo sonno dormono i morti! „

" Mi preme più di voi, e spero che vorrete perdonarmi. „

Vostro

Francesco „

Ricevuta questa cara lettera, che ora, rileggendola, mi commuove fino al pianto, perchè nell'umorismo geniale ci si sente quasi un presagio della fine non lontana, io, che per Cimarosa sono stato un seccatore implacabile, insistetti vivamente, ed egli il 15 maggio mi telegrafò:

" Piccolo Cimarosa arriverà Napoli fine maggio. Contateci. „

E il 25 maggio mi scrisse, ancora:

" Venerdì, 25 Maggio 1900

" Caro Amico - Grazie ad uno sforzo di volontà, di cui non avrei creduta capace la mia età " senile, e forse grazie ad un raffreddore, che m' ha tenuto tre giorni tappato in casa, ho potuto " condurre in porto il lavoro per l' album Cimarosa.

" Sono otto o nove pagine di una bizzarria, che non farà torto ai critici musicali, nè agli " storici. Voglio augurarmi che piacciano a voi, ed ai miei conterranei.

" Potrei spedire subito il manoscritto: ma penso che con le elezioni imminenti vi sia pas- " sata la fretta, avendo voi l'animo disposto più ad uccidere i Ministeriali miei amici, che a " risuscitare un maestro di musica morto. Ad ogni modo quando avrò potuto rileggere la mia " prosa con calma, ve la spedirò subito. Un abbraccio col cuore. **Francesco.**

Passarono dei giorni, l'articolo non mi arrivava; allora nuovamente gli scrissi da Vercelli, rispondendo ad un affettuoso telegramma che egli mi aveva diretto dopo l'esito per me non fortunato delle elezioni generali politiche del 3 giugno. E mi arrivò da lui questa risposta:

" Londra, 17 giugno 1900

" Caro Pietro - La vostra ultima lettera è degna di un filosofo. Se davvero la pace è già en- " trata nel vostro cuore, ringraziate la sorte, e degli errori commessi (scusatemi la franchezza),

" se bene commessi in buona fede, pentitevi come Don Giovanni. Le porte del paradiso (?) di " Montecitorio vi saranno aperte alla prima occasione.

" Se voi foste uno scioperato vagabondo, ricco o povero non monta, vi compatirei. Ma, " con tanto lavoro professionale, il vostro spirito troverà ad occuparsi senza consumarsi in " postume querele o preparando, come altri, cospirazioni sotto Terra.... di Lavoro! Gli animi " eletti trovano sempre cose elette, cui rivolgere lo spirito. Quando metterete insieme il vo- " lume di Cimarosa, si attutirà il riflesso della lotta politica, in un sentimento più alto di " devozione alla gloria paesana e di ammirazione per voi che la commemorate con tanto " affetto. E così sia! „

" Spedirò domani l'articolo su Cimarosa. Esso ha preso maggiori proporzioni e spero " ne sarete contento insieme con i lettori. Il Tosti, al quale l' ho fatto leggere, me ne ha " fatto tanti elogi da farmi arrossire come una verginella! A ogni modo ho fatto del mio " meglio per compiere un mio dovere verso una gloria Aversana e per dare a voi, l'amico " eterno, un'altra prova di affetto. - Vi stringo la mano - Francesco. „

Purtroppo questa fu l'ultima lettera ch'egli mi scrisse, poichè, quando gli mandai la bozza di stampa, mi rispose Rienzi, il figliuolo, restituendomela corretta, e dandomi l'annunzio che il padre era infermo.

E non rividi più l'amico diletto!

Questi è l'uomo che l'Italia, e singolarmente la Provincia di Terra di Lavoro, hanno perduto.

Niuna meraviglia adunque che quest'ultima, in tanta miseria d'uomini, in tanta povertà di cose, amaramente pianga questa geniale figura di soldato, di letterato, di uomo politico e sopratutto di artista, il quale per quanti lo conobbero era sempre, tout bonnement, Ciccillo, e che resterà per quanti lo amarono il Ciccillo per antonomasia; un misto cioè di simpatia irresistibile, di aristocratica semplicità, di diplomatica correttezza nel tratto; un intelletto genialmente temprato, reso più virile da cultura vasta e profonda, ed ingentilito in ogni sua manifestazione dal soffio potente dell'arte; un cuore che in lui, cittadino, padre di famiglia, rappresentante del suo paese in parlamento ed all'estero, e sopratutto in lui amico, ha trovato sempre un palpito per ogni cosa nobile, bella, geniale, cortese.

Napoli, 12 novembre 1900.

Pietro Rosano



Mio carissimo Pietro,

Al tuo invito per concorrere alle onoranze che prepari con nobile intento a quella gloria italiana che fu Domenico Cimarosa, non posso corrispondere come vorrei, perchè sono, senza affettata modestia, molto inferiore all' argomento.

Scrivere degnamente di colui che con le sue note dette vita alla nostra epopea musicale, impavido, di fronte al sanguinoso tramonto del suo secolo; cantare di colui che a' tesori offerti da tutta Europa al suo genio preferì sempre questa terra de' suoni e seppe spesso con la voce dell' affetto e del sentimento dominare l' urlo feroce delle battaglie, è compito assai difficile per me che sono entusiasta ma non cultore dell' arte divina, che fu ben definita eloquenza del cuore.

Nè possono farti difetto la mia prosa o i mie' versi perchè dal tuo elevato intelletto e dall' animo tuo nobilissimo puoi trarre concetti degni di quel grande, ed anche perchè moltissimi competenti ed illustri hai già chiamati a raccolta per la splendida occasione.

Trovo però fra' sonetti di mio padre pubblicati nel 1865 (e tu forse ne hai il volume) quello intitolato " Allocuzione dell' Italia „ nel quale si fa menzione del Cimarosa come uno de' portenti del nostro paese. Io te lo trascrivo e, se lo credi opportuno, potrai ripubblicarlo. Così almeno non potrai rimproverarmi di essere stato del tutto sordo al tuo appello.

Un affettuoso abbraccio dal

Casa, 10 agosto 1900.

tuo
Eduardo Ruffa

Ill.mo Signore Avv. Pietro Rosano
Città

Allocuzione dell' Italia

" Chi ardisce oltraggiar me? qualunque vanto
S' abbia del Mondo ogni più chiara parte,
Quest' un mi basta: il dono a me soltanto
D' addoppiare i portenti il Ciel comparte.

Sorsi grande due volte e crebbi tanto
Che due lingue eternate ho nelle carte —
Due Plauti, due Virgilî io sola vanto,
Io sola dopo un Giulio un Bonaparte,

Paisiel, Cimarosa, estinti jeri,
Ritornan oggi a rendermi beata
In Bellini e in Chi sommo è tra' primieri.

L' alma di Dante, a me da Dio mandata,
Rivisse in Michelangelo, in Alfieri...
E forse in Cielo non è ancor tornata!

Napoli, 1851. **Francesco Ruffa „**

Onorevole amico,

Per oggi, avrei dovuto farvi giungere quei tali versi. Nè, compiendo questo dovere, mi sarei purgato da qualunque colpa verso di voi. Sono stato molto manchevole, perchè sono venuto meno ad una promessa, e perchè ho trascurato di rispondere subito alla vostra ultima cortese cartolina. Ma l' una mancanza è stata causa dell' altra.

Ora eccomi qui a chiedervi perdono di tante colpe ed anche dell' ultima e più grave, quella cioè che, dopo tante promesse, neppure ora, mando quei tali versi per il vostro volume. E voi mi perdonerete, considerando che, dal giorno della mia prima promessa ad oggi, non ho avuto un momento di tranquillità. E tra le pesanti occupazioni degli esami, e le agitazioni elettorali, e le cure dell'ufficio gravissime ed incalzanti, non sono riuscito, per quanti tentativi abbia fatto, a scrivere cosa che non dico fosse degna della splendida pubblicazione, a cui lavorate con tanto entusiasmo, ma che fosse almeno degna di me, che pur sono tanto modesto scrittore. Ed allora, anzichè mandarvi uno scritto che nel bel libro avrebbe fatto non buona figura, ho preferito di prendere tutto il mio coraggio a due mani e farvi per lettera queste scuse, che non avrei ardito farvi a voce. Anzi mi permetto di sottoscrivere spontaneamente un' altra cambiale; e questa sarà certamente da me pagata alla scadenza. Poichè non ho potuto essere uno degli autori del libro, prometto di essere uno dei critici, val quanto dire uno dei laudatori di esso, poichè di un libro, a cui voi attendete con tanta passione ed a cui così eminenti personalità artistiche hanno collaborato, al certo non si potrà che fare le lodi più giuste e l'accoglienza più lieta.

Dunque, scrittore no, e non per mia colpa; accettatemi invece come critico, e vi prometto di scrivere pel pregevole lavoro una pagina che non ne sia del tutto indegna.

Vogliatemi sempre bene e credetemi con stima molta

Caserta, 31 del 1900.

Vostro aff.mo amico
A. Ruggiero

Ill.mo Signore
Avv. Pietro Rosano
Napoli



Langsam

Piano

Wien den 25ten Mai 1900

A. Rückauf
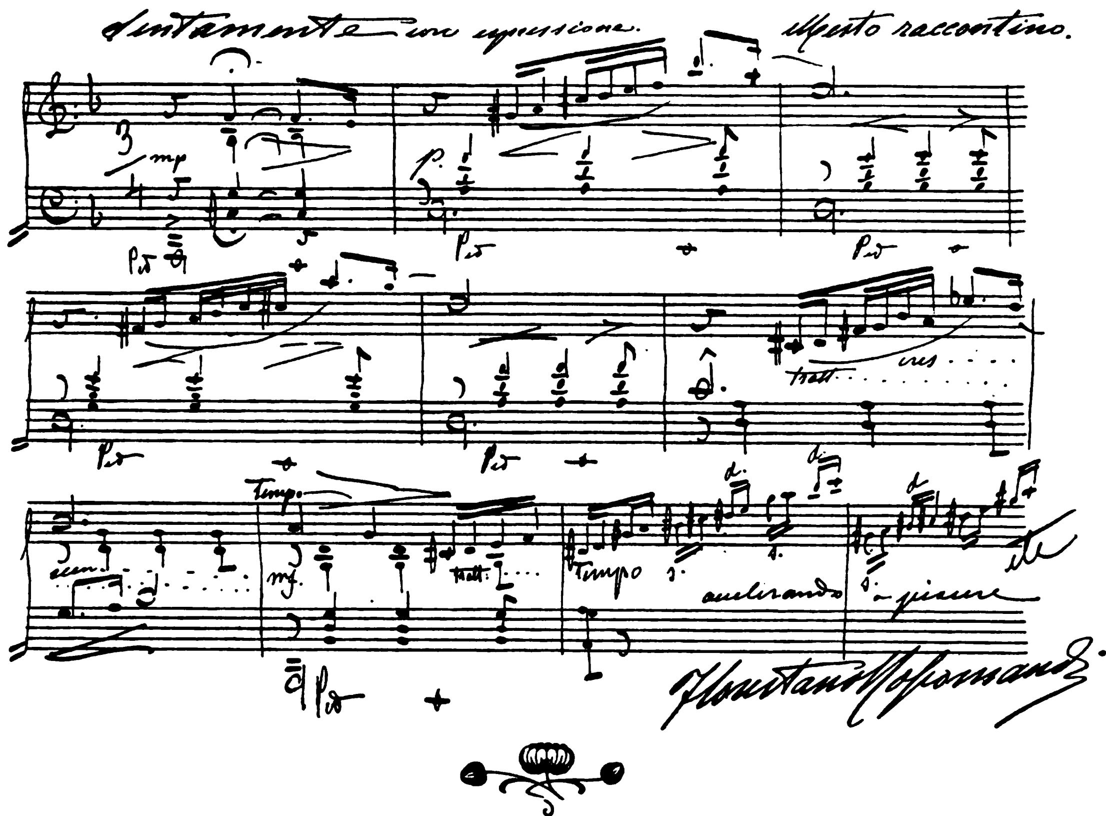


'O bbene antico

Quann' 'o sole addereto 'a muntagna
mena ragge de luce e d' ammore,
quanno 'mpietto cchiù sbatte stu core,
scuietato e affannuso pe tte,
tanno, oi-nè, na vucella luntana
affinata e velata da 'o viento,
comm' a ttristo e luntano lamiento
vene, chiagne e se ferma addu me!
E senza darme requie nu minuto,
d' 'o bbene antico sempe vo' parlà;
ma chisto core, tanto appucundruto,
dice: L' ammore è ghiuto,
e nun vo' cchiù turnà!

Nu pantano de lacreme amare
pe tte sola è arredutto stu core,
e nisciuno po' dì qua' delore
da tant' anne ha patuto pe tte!
E sta voce, luntana e velata,
ca me chiamma, me pogne e me còce,
m' allicorda nu suono cchiù doce,
e 'o penziero t' accosta addu me!
Ma si lu sciummo nun se po' fermare
e sempe a mare l' acqua ha da purtà,
lassa ca st' uocchie mieie, funtane amare,
jenchessero nu mare,
e nun avè piatà!

Ferdinando Russo





Cimarosa

Il chanta. Dans son chant la grâce des marquises
poudrait de sa gaîté les mots des sigisbées,
et le charme coquet des heureuses années
chante dans nos cœurs froids des chansons indécises.

Nous écoutons ces chants: car des souffles, des brises
lointaines, caressant nos cœurs et nos pensées,
nous effleurent parfois: des mémoires passées,
un bonheur entrevu, des paroles surprises,

qui reviennent en nous..... La douceur infinie
des souvenirs s' éveille en nos cœurs qu' avant l' âge
la vie triste a flétri de son toucher mortel,

comme un enchantement vague et doux, continuel,
qui se déroule au loin, et nous calme, et soulage
les pleurs qu' à l' âme intime a fait verser la vie.

Roma, 18 dicembre 1900.

A. Salvatore

Parla un arcaico

Mi sono rivolto al mio amico Vincenzo Salvatore per averne qualcosa da pubblicare in quest' album. M' ha risposto di no. E il suo no ha giustificato con una lettera, che io gli stampo, suo malgrado. La sua amicizia mi perdonerà il tiro, e i lettori mi saranno grati. - P. R.

Caro Rosano, anzi Cima...rosano,

Tutto quello che vuoi, ma uno scritto da essere stampato, no. Senti quante questioni pregiudiziali, come dite nel vostro gergo parlamentare:

1. A scrivere per la stampa io ho rinunziato da un pezzo, e ci ho perso la mano, se pure ce l'ebbi mai.

2. Di musica io non me ne intendo, e a orecchio, da profano, ne giudico in modo da fare inorridire tutti gl'intelligenti odierni. In questa materia, come in parecchie altre, io sono antiquato - son vecchio! - codino se si vuole; e se solo mi permetto di accennare una mia opinione, il meno che mi capiti è di sentirmi dire

Difficilis, querulus, laudator temporis acti se puero ....

Son rimasto troppo indietro! Io non intendo i versi senza ritmo, la pittura senza disegno, la musica senza melodia; roba che oggi, al vedere, manda tanta gente in visibilio. Più che antiquato, sono un vero barbaro!

La mia barbarie può trovare solo scusa nel coraggio che ho di confessarla, come ho quello di dormire alle recitazioni spettrali drammatiche, di ridere innanzi ai quadri dove si suppone quello che non ci è dipinto - aut dormitabo, aut ridebo, proprio come quell' antiquato del vecchio Orazio -, e di preferire alla musica sapiente e rumorosa quattro battute dell' antenato dei tuoi elettori. Vedi un po' che coda!

Quelli che inorridiscono udendo questi discorsi possono dire che sono una posa. Io non voglio dire che sia una posa la loro. Ma.... rammento un aneddoto. Vittorio Imbriani, nelle sue Fame usurpate, a proposito di certi entusiasti del Fausto di Goethe, non letto da molti di loro o non inteso, racconta di un pittore che aveva tralasciato di dipingere l'immagine della Vergine Maria sulla parete di una chiesetta di campagna, come gli era

stato commesso, e se la cavò annunziando al popolo e al comune che la Madonna, rimasta contentissima del modo in cui egli l'aveva ritratta, gli era apparsa per annunziargli di aver concesso a quella sua immagine una grazia singolare: cioè che i mariti, dirò, fortunati, le mogli autrici di tale fortuna, e i figliuoli delle medesime non avrebbero visto che la parete bianca; gli altri, i pauci electi, avrebbero goduto la vista della splendida icona. E il popolo e il comune si deliziarono del dipinto, e lo trovarono eccellente. A quanti che mostrano di andare in estasi a certi fragori musicali - magari trattenendo gli sbadigli - si potrebbe applicare l'aneddoto narrato da Vittorio?

Filippo Filippi, che tu hai conosciuto con me qui a Milano parecchi anni or sono, e che fu il primo fervente apostolo della musica esotica fra noi (a proposito, un testimone oculare mi raccontò che a Beyreuth il buon Filippi se la dormì trentasei delle quarantotto ore che passò al buio deliziandosi della Tetralogia), Filippo Filippi, sermoneggiandomi, mi diceva che per capire e gustare gran parte di quella musica - a una parte ci arrivo anch'io, veh! - bisognava sentirla quindici, venti volte; e poi si sarebbe avuto un godimento ineffabile. Ed io a lui: Sicchè io mi dovrò seccare quindici o venti sere, per divertirmi, se mai, la sedicesima o ventunesima; senza mettere in conto la spesa! Costa meno, non fosse altro, e forse a capirla ci vuol meno tempo, studiare la Critica della ragion pura; e non ci si dà l'aria di divertirsi.

Intendo che nella musica, che chiamerò, se ti piace, anticimarosiana, ci sia di molta scienza. Ma a me piace - e so di aver torto - l'altra, quella in cui ci sia molta arte. Perchè la scienza è di pochi, ed io..... appartengo ai molti. Saranno una cosa mirabilmente studiata tutte quelle combinazioni orchestrali; ma capirle! Cosa ci possono intendere i profani, come me, come tanti, ignari del contrappunto, non iniziati nei misteri delle dissonanze? La musica i profani - ed è fatta principalmente per loro - vogliono sentirla, non studiare per capirla.

È vero, viceversa, che per quanto a comporre la musica come sopra ci voglia lungo studio - non è più il tempo in cui il maestro scriveva un'aria mentre coceva il riso, e quest'aria era quella dell'Otello - si direbbe che comporre quell'altra, diciamo l'indotta, riesca molto più difficile. Tanto vero che oggi se ne produce poca o punta. Sia forse - lasciami dire un altro paradosso - perchè in questa musica ci dev'essere .... la musica, e in quella se ne può fare a meno?

Ho letto, infatti, recentemente, nella Perseveranza, una lettera del signor Pirani da Berlino, nella quale si annunziava che un maestro - uno di quelli! - ha trovato che nelle opere in musica è inutile che i cantanti cantino (difatti, oggi dov'è il bel canto?). E ne ha composta una nella quale i cantanti recitano, o, meglio, scandiscono le parole, mentre l'orchestra le accompagna con le sue equazioni....

Le quali entrano, pare, tanto nella musica che chi sa la matematica (Cimarosa la sapeva?) può improvvisarsi senz'altro maestro di musica, e comporre senza neanche essersi data la pena di passare pel Conservatorio. Mi raccontava il maestro Bevignani che un ufficiale russo, capitano del genio, ignaro affatto di musica, ha composto un'opera, sapientemente orchestrata, serven-

dosi delle tavole dei logaritmi. E ha trovato, in Russia, ammiratori. Ci troverebbe, probabilmente, anche fra noi; ma temo che io non sarei nel numero . . .

E tu vuoi che con questo po' po' d'idee guaste, strambe, antiquate, arcaiche, - e senza aver voglia, nè tempo, di riformarmi; data la mia non tenera età -, tu vuoi che io scriva nel tuo album pel centenario di Cimarosa?

No, caro Pietro, lascialo dormire in pace il tuo Cimarosa; e lasciami dormire idem. E se vuoi farmi un piacere, trova, se ti riesce, chi sia al caso di cantare il Matrimonio segreto; e invitami a sentirlo.

E riama

Milano, 26 maggio 1900

il tuo vecchio amico
Cencio



Epigramma

Ut Cimarosam cunctis regnare theatris
    Arte sua fretum Diva Thalia videt,
Cunctorumque sibi facile toto orbe favorem
    Non ante auditis conciliare modis;
Me miseram! dixit: proprio nunc denique regno
    Detrudor, quodcunque ars mihi prisca dedit:
Partaque tot saeclis Actaeae gloria scenae
    Horae momento, ceu levis aura, fugit!
Quid prodes mihi, magne Parens? quid, doctor Apollo?
    En me mortalis vincit in arte Deam!

XI Kal. Nov. an. MCM.

Paschalis Santamaria
Metrop. Eccles. Canonicus



Quando il nostro sommo Poeta narrò anche ai secoli futuri la mirabile Visione, giunse per la prima volta fino all' Italia nostra l' eco della dolce sinfonia di Paradiso, che risonava intorno a lui, fra l' eterne rote, nel regno beato delle anime. E nessuna terra aveva udito ancora parlare così altamente della dolce arte del suono: neppure la Grecia maestra, dove seppero i vati divini far sospirare o fremere le corde della lira; neppure la Provenza cortese, dove le flebili note del liuto si unirono alla canzone d'amore; neppure Firenze superba e forte, dove Casella era stato esperto nell'amoroso canto, e le donne gentili intrecciavano le danze fra l'armonia del suono e del verso dettato nel dolce stil nuovo.

Ma non bastò all' Italia quell' eco dell' armonia celeste giunta fino a noi colla mirabile armonia del verso; e più tardi, quando le note di Benedetto Marcello, del Palestrina e del Pergolesi risonarono sotto le volte ideate dal Brunelleschi e da Michelangiolo, parve che il canto stesso dei beati e degli angelici cori venisse ripetuto fra noi.

Forse in nessuna altra terra possiamo trovare fra le arti diverse una corrispondenza meravigliosa pari a quella che è vanto d' Italia, dove sembra che nelle note del Palestrina e del Pergolesi si ritrovi sotto nuova forma l' altezza di concetti espressi nella Visione del Paradiso, e sui volti più idealmente celesti dipinti dai nostri grandi maestri. E il dolore umano di Francesca e di Ermengarda, del cantore di Laura e del Leopardi, si manifesta anche nelle note più tristi ed appassionate del Bellini e del Donizetti; mentre pare che fino alla grandezza epica di certi canti dell' Inferno ed a quella del Giudizio di Michelangiolo s' innalzi una parte dell' opera del Rossini e di Giuseppe Verdi. Così avviene pure che alle commedie del Goldoni possiamo avvicinare le note festose della Serva padrona, del Matrimonio segreto e del Barbiere di Siviglia.

Ed ora che l' Italia nuova si compiace nell' onorare i suoi figli diletti, che le lasciarono tanta eredità di gloria, è giusto che si dia anche a Domenico Cimarosa un tributo d'affetto, poichè egli seppe rendere più varia, più ricca la grande arte italiana, alla quale, come al Poema sacro, ha posto mano e cielo e terra!

Maria Savi Lopez



Lettera aperta a Giuseppe Martucci

Illustre e carissimo Maestro,

Ricordo sempre, e con compiacimento sempre maggiore, la sera di quel giorno in cui eseguiste qui, alla Società del Quartetto, per la prima volta, la stupenda vostra Sinfonia.

Nell'ampio salone dell'Albergo Milano, v'eran tutti attorno, e tutti vi facevano onore, quanti valorosi nell'arte e nella critica o erano allora in Milano o v'erano venuti a posta per sentir l'opera vostra. Vi sedeva accanto, ohimè, anche il povero Bazzini! Con che commozione ed orgoglio, oltre all'entusiasmo onde tutto l'affollatissimo pubblico era invaso, avevo assistito al doppio vostro trionfo, di compositore e di direttore d'orchestra! Mille occhi erano affisati alla vostra magica bacchetta, e ne seguivano i movimenti risoluti, ma sobrii, tranquilli, magnetici. E a chi, nella foga dell'ammirazione per tanta genialità congiunta a tanta cura pur dei particolari più piccoli, mi chiedeva: " di dov'è quest'uomo prodigioso, che ha un vulcano negli occhi e nel cuore e un così pieno dominio su sè medesimo e sugli altri?„- io rispondevo dominando a mia volta i sussulti del cuore: " egli è della mia terra!„

E intanto riandavo col pensiero a quel tempo, così lontano oramai, in cui vi vedevo quasi ogni giorno presso il nostro povero Florimo, nella Biblioteca del Conservatorio, dove venivate a esumare con tanta fortuna le gemme obliate della grande arte nostra. Che giorni eran quelli per voi, o mirabile Martucci! Negli occhi pensosi vi brillava fulgido l'avvenire glorioso; e voi, con pazienza e tenacia anch'esse geniali, mettevate su quell'orchestra della Società napoletana del Quartetto che doveva poi levar tanta fama e lasciar tanto rimpianto; e alle orecchie che, per vieti pregiudizii, s'ostinavano a voler rimaner chiuse, voi imponevate d'ascoltare, d'intendere, d'ammirare quella grande musica, che chiamavan per dispregio " dell'avvenire, „ e che difatti s'è lasciato dietro tanto passato!

Quando, quella sera, io comparvi in fondo al salone dell'Albergo, voi vi affrettaste a venirmi incontro con l'antica affabilità: ed eran forse trascorsi dieci anni dacchè non c'eravamo più incontrati! Intimamente, ero e son sempre il vostro Scherillo d'una volta, " Florimo il giovane „ come mi si chiamava al Conservatorio; ma ufficialmente *quam mutatus ab illo!* A quei valentuomini che vi circondavano, mi presentaste come l'autore della " Storia letteraria dell'Opera buffa napoletana; „ ed essi

Volsersi a me con salutevol cenno, ...
E più d'onore ancora assai mi fenno,
Ch'esser mi fecer della loro schiera.

Il ricordo di quel mio lavoro così antico, dei primissimi miei (fu composto tra il 1878 e l'80, stampato tra l'81 e l'83), mi produsse piacere insieme e sgomento. Dacchè m'ero volto ad altri studî, non ne avevo mai più sentito parlare; e quasi non rammentavo di averlo scritto. Mi proposi di rileggerlo; ma poi non ne ho fatto più nulla.

Ed ora ecco che l'invito cortese di quel cortesissimo gentiluomo ch'è l'onorevole Rosano mi ci richiama. Permettetemi, dunque, mio caro Martucci, ch'io mi giovi, pur questa volta, della presentazione vostra. Son troppo lontano da quei miei studi giovanili perchè possa tentare di scrivere ora una pagina sul Cimarosa. Ma, frugando nelle vecchie cartelle di appunti, mi vien fatto di scovarvi un certo articoletto, in cui, per invito di Ferdinando Martini, fondatore abile e fortunato di giornali letterarii, riassunsi brevemente la storia di quella singolare produzione dell'arte nostra che fu l'Opera buffa. Forse in un'occasione come questa non parrà inopportuno richiamarlo a vita. I benevoli saranno, io spero, indulgenti con uno scritterello messo su alla buona nell'agosto del 1882 (ahi! quanto " secol vi corse sopra!,,); e dei malevoli non mette conto curarsi, chè, tanto, troverebbero a ridir sempre.

Perdonatemi, illustre amico, la disinvoltura con cui vi prendo quasi per avallante di questa mia buffa cambiale. Mi sarebbe occorsa troppa abnegazione per rinunziare a un così alto vantaggio, e al piacere di ripetervi in pubblico i sentimenti dell'ammirazione mia seria, infinita.

Riamate il vostro

Milano, 7 maggio 1900.

M. Scherillo

L'Opera buffa Napoletana

L'Opera buffa è una delle produzioni artistiche più originali del settecento in Italia. Essa si rannoda alla Commedia dell'arte, di cui è una propaggine. Il primo esperimento dell'Opera buffa fu fatto al tempo che la commedia dell'arte era nel suo più bel fiore, sullo scorcio del millecinquecento, quando le compagnie comiche correvano per lungo e per largo l'Italia, festeggiate e applaudite dovunque.

Nel 1597 Orazio Vecchi modenese mise fuori a Venezia una sua commedia in versi accompagnata da note musicali, l'Anfiparnaso, in cui introdusse le maschere più in voga, come Pantalone, Arlecchino, Brighella, Capitan Cardone, Francatrippa, Isabella, Dottor Graziano, e le fece parlare quale in veneziano, quale in bergamasco, quale in castigliano, quale in bolognese e financo alcune in ebraico. Nondimeno la commedia non ebbe fortuna; e mentre l'opera seria veniva trattata da artisti sempre più valenti e fioriva, la commedia in musica rimase addirittura negletta. Passò più d'un secolo prima che potesse manifestarsi come forma organica e vitale.

*
* *

Risorse in Napoli nei primi anni del millesettecento, indipendentemente da ogni ricordo od influenza della commedia del Vecchi. Derivò invece dagli intermezzi comici, che si solevano cantare fra un atto e l'altro dei drammi per musica, e si svolse spontaneamente, segnando come una reazione contro il melodramma eroico, giunto ormai al suo massimo grado di stranezza. Ed avrebbe in pochi anni non solo conteso al melodramma serio il palcoscenico dei maggiori teatri musicali, ma sarebbe forse anche riuscita a scacciarnelo, come già la commedia dell'arte aveva fatto colle tragedie e colle commedie classiche del cinquecento, se non fosse intervenuto il Metastasio.

La prima delle opere buffe propriamente dette fu il Patrò Calienno de la Costa, rappresentato al teatro dei Fiorentini nei primi giorni dell'ottobre 1709. Autore della poesia era Agasippo Mercotellis, nomignolo che potrebb' esser l'anagramma di un Giuseppe Martoscelli; autore della musica, Antonino Orefice.

Il nome del poeta e del maestro ci giungono nuovi, come generalmente quelli degli altri di questo primo periodo, che corre dal 1709 al 1730, cioè dalle origini fino al tempo del Pergolesi. Erano per lo più artisti negletti, povera gente che si acconciava con l'impresario del Fiorentini o del Nuovo, perchè non poteva elevarsi fino al San Bartolomeo. I poeti erano spesso notai senza faccende, scribacchini da tribunali; ed i maestri la facevano pure da coristi, dopo avere invano tentato di fare da seconde parti là dove Farinello e Caffarello, la Bulgarelli e Niccolino inebriavano, affascinavano un popolo di ammiratori. Fra' poeti più fecondi e più notevoli furono il notaio Nicola Gianni, Francesco Antonio Tullio (Colantuono Feralintisco), Bernardo Saddumene, Aniello Piscopo e Francesco Oliva (Ciccio Viola); fra'maestri: Tommaso di Mauro, Benedetto Riccio, Giovanni Veneziani, Michele de Falco, Giampaolo di Domenico; e quelli fra' cantanti, di cui il nome dura più noto: Maddalena Conti, Teresa Sellitto, Maria Maddalena Tibaldi.

Non passò bensì molto tempo ed al teatro buffo si corse per sentire la musica soave di Leonardo Vinci, il " gran maestro „ come lo chiamavano i contemporanei, o quella di Leonardo Leo; interpretate dalla Santa Marchesini o da Marianna Monti, e da Nicola Grimaldi (Niccolino). L'Opera buffa cominciava a farsi largo: ed il popolo napoletano trovò nella nuova forma drammatica molto del suo spirito, e se ne compiacque.

Lo Cecato fauzo di Aniello Piscopo, rimusicato dal Vinci, fu per molte sere accolto con plauso; e noi possiamo reputare questa come la migliore delle opere buffe del primo periodo, sia per la poesia, sia per la musica.

Il mondo dell'Opera buffa era l'opposto di quello dell'Opera seria. Là eroismi erano sovrapposti ad eroismi, brillavano ogni momento spade ed elmetti, donne si travestivano da guerrieri per cercare il loro idolo che aveva cuore ircano; si era sempre o in Grecia o a Roma o magari nell'Olimpo, e gli attori si chiamavano Agamennone, Leonida, Vir-

ginia, Appio, Giove, e parlavano una linguetta arcadica e mingherlina, frolla, orpellata. L' Opera buffa invece rappresentava in tante scenette scucite, ma tratte dal vero, la vita della Napoli viceregnale, piegava il dialetto vivace delle vajasse a tutte le sfumature, e procedeva semplice e schietta.

*
* *

Nel 1733, fra un atto e l'altro del Prigionier superbo, al teatro San Bartolomeo, fu per la prima volta rappresentato un intermezzo buffo intitolato La serva padrona, poesia di Gennaro Antonio Federico, e musica del giovane maestrino, da poco uscito dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, Giovan Battista Pergolesi (nato il 1710). Ebbe un gran successo. L' intreccio è poco originale: ricorda la Fantesca, intermezzo del Saddumene. Ma ciò che lo segnalò subito, e ne assicurò la fama, non furono i versi del Federico, che pure non son senza pregi, sibbene la musica del Pergolesi. Colla Serva padrona questo imberbe giovanetto palesò le prodigiose sue doti di artista, e vinse le difficoltà, derivanti dal dover cansare la monotonia di due personaggi che non lasciano mai la scena, e dallo scarso aiuto che poteva venire da una orchestra ridotta alle semplici proporzioni del quartetto. Una compagnia di comici vaganti la portò oltr' Alpi e la rappresentò sul teatro di Parigi; dove quelle poche note destarono un vero entusiasmo e vivissime polemiche. Il pubblico francese si divise in partigiani ed in avversari della Serva padrona, e la quistione musicale degenerò in quistione nazionale e politica. Si combattè per lungo tempo, e da quelle prime avvisaglie si generò più tardi la lotta accanita fra i Piccinnisti e Gluckisti.

Col Pergolesi l' Opera buffa prese un andamento ardimentoso. Furono a lui contemporanei, o lo seguirono di poco, il Porpora, che, se dotato di poco genio inventivo, ebbe il merito di educare all'arte cantori famosi, quali il Farinello, il Caffarello, il Porporino, la Regina Mingotti, la Salimbeni, la Moltani, la Gabrielli; — il Lagroscino, inventore dei finali buffi, per cui ogni atto terminava con un pezzo, il cui motivo, proposto da prima da una sola voce, si svolgeva poi a due, a tre e a quattro, sempre interrotto da nuovi canti, conservando le più pure forme melodiche, che, bene armonizzate, potevano divenire in ultimo il soggetto di un coro piacevole e di effetto 1); — il Piccinni, perfezionatore di codesti finali, e notevole per lo stile dolce, brillante e ricco d' accompagnamento, autore d' una Buona figliuola, poesia del Goldoni, la quale fece il giro del mondo; — il Sacchini, dalla maniera soave ed affettuosa; — il facile e fecondo Anfossi, che, a giudizio dell'Arteaga, tiene fra' compositori lo stesso luogo che il Goldoni fra' poeti comici.

E come poeti, in questo periodo, fiorirono, oltre il Federico, autore della *poesia della* Serva padrona, uno dei migliori: il notaio Antonio Palomba (e non Colomba come

1) Cfr. Florimo, La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. — *Vol. II*, Napoli, Morano 1882.

scrisse il Settembrini) d'una fecondità troppo facile; ed il notaio Pietro Trinchera. Simpatica figura di poeta il Trinchera! Ei volle sollevare la spensierata commedia buffa a commedia aristofanesca; ma il tentativo gli riuscì funesto. Scrisse una commedia intitolata La tavernola abenturosa, dove smaschera le magagne d'un frataccio zoccolante pieno d'interessata carità, zelante mezzano in amore, ghiotto e libidinoso. Povero notaio-poeta! Appena si seppe della sua commedia, fu perseguitato dalla polizia del Vicerè. Riuscì a scampare, ricoverandosi nel monastero del Carmine; ma, non si sa come, fu poi scovato e rinchiuso in carcere. Quel meschino, non potendo tollerare l'ingiusta punizione, si scannò coi frantumi d'un piatto!

***

Il terzo periodo dell'Opera buffa fu il più brillante, ma fu anche, per così dire, l'ultimo raggio luminoso della nostra arte musicale indigena. Vi fiorirono, poeti, il Lorenzi ed il Cerlone; maestri, il Guglielmi, l'Insanguine, il Fioravanti, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa. E i due capilavori, che sono pure fra le più geniali produzioni del Parnaso italiano del secolo decimottavo, furono il Socrate immaginario ed il Matrimonio segreto.

L'abate Galiani, di ritorno da Parigi, immaginò, con l'amico abate Lorenzi, una commedia per mettere alla berlina l'erudizione greca del critico ed erudito contemporaneo Saverio Mattei, amico del Metastasio e del Jommelli, professore di letteratura greca ed ebraica alla Università napoletana, e traduttore dei salmi in ariette metastasiane. Questo poveretto doveva sopportare una moglie atrabilare, colla quale gli toccava d'aver continui litigi, e i due abati, frequentatori della sua casa, assistevano spesso a quei diverbi. Crearono così il tipo del Socrate immaginario; e la loro commedia, per i primi due atti, è un capolavoro di arguzia e di vis-comica. Il pubblico riconobbe subito, sotto gli abiti del paziente filosofo greco, il professore d'ebraico, e la regia censura reputò suo dovere, in omaggio al dotto uomo, d'impedirne le ulteriori rappresentazioni. Furono riprese dopo alcuni anni, avendolo permesso il Mattei medesimo. Giovanni Paisiello vi adattò una musica che ne accrebbe la comicità; e l'opera continuò a rappresentarsi per tutta quasi la prima metà di questo secolo. Giacomo Leopardi provava un gran gusto ad assistere a quelle rappresentazioni.

E come il Socrate immaginario fu l'ultima e la più perfetta delle Opere buffe dal lato della poesia, così il Matrimonio segreto fu per rispetto alla musica.
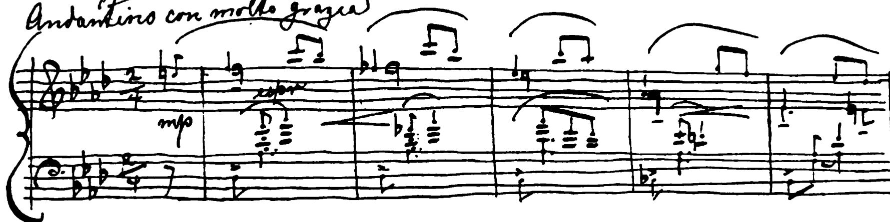
Domenico Cimarosa può dirsi il più grande artista dell'opera comica napoletana. Non ha rivali per la vivacità e la fluidità dello stile, per la varietà, l'abbondanza e la freschezza delle idee. Il comico del Matrimonio è temperato dalla grazia e dal sentimento. L'orchestra, senza avere la pienezza e la varietà di quella del Mozart, è forse la più pregevole e caratteristica che esista nel genere buffo: chiara, nutrita, scoppiettante di spirito e di gaiezza. Il riso del Cimarosa è la manifestazione radiosa d'un carattere felice e d'un buonumore sereno e franco. Non così invece quello del Rossini, pieno di malizia e di causticità.
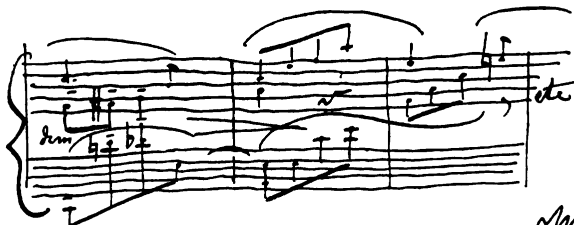
Chè, se dopo il **Matrimonio** vennero il **Barbiere di Siviglia** rossiniano e l'**Elisir d'amore** del Donizzetti, non è per questo men vero che quello sia l'estrema produzione dell'opera **buffa** propriamente napoletana. Nel **Barbiere** e nell'**Elisir** si sente l'alito di nuovi tempi: al riso schietto e bonaccione succede un sorriso più fine ma anche un po' sarcastico, che ha un non so che di febbrile. Al giocondo sorriso goldoniano si sostituisce il sarcasmo del Beaumarchais. Caratteristica nell'**Elisir** è l'aria: "**Una furtiva lagrima,**„ bella stonatura romantica in un'opera comica. L'hanno considerata quasi una rappezzatura; ma è piuttosto una lagrima che interrompe il riso poco spontaneo, anzi sforzato, del maestro di Bergamo.

Napoli, agosto 1882.

Michele Scherillo

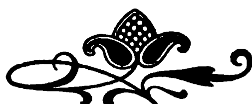






Eduard Schütt

Wien 26/5 1900



Il maestro della gaiezza

I contemporanei, coloro che bevvero alla inesauribile fonte della sua musica festosa, e i critici che gli prodigarono tutte le amabilità, definirono Domenico Cimarosa il Maestro della gaiezza. Nessun musicista mai, nemmeno Paisiello, che gli fu emulo, e al quale si=



Ritratto di Domenico Cimarosa. - Incisione del Brid.
(Da fotografia del sig. Carlo Crocco Egineta)

migliò nella vita varia ed errante, meritò come il maestro aversano questa definizione. Egli è davvero il poeta della gioia, il cantore dell'anima napoletana, vivida e spensierata. Antony Deschamps ha scritto di lui: " Ce divin Cimarose —, le gai Napolitain à la

bouche de rose „ — Napoletano, napoletanissimo nella grazia e nella bontà, nella schiettezza e nell' arguzia, nella fantasia e nella sentimentalità. Poichè questo leggiadro musicista che compendia il sorriso e la volubilità del secolo di Goldoni, fu anche un sentimentale, un profondo irrequieto sentimentale: la ingenua leggenda di Fiorina Fiorelli, attribuitagli dal bizzarro libretto di Bouilly, deriva dalle più pure radici della passionalità intima e cavalleresca del cantore di Le astuzie delle donne.

*
* *

Bocca di rosa! bocca che stillava il miele della nitida melodia italiana; bocca da cui sgorgava una sorgente cristallina, che dà ancora viva, dopo il corso di un secolo, l'acqua refrigerante del diletto; bocca che incantò e rese migliori e miti le anime semibarbare della corte dell' imperiosa Caterina, della quale egli fu il beniamino; bocca gentile, bocca voluttuosa, che fu odiata ed attossicata da una donna malvagia, gelosa della sua dolcezza, Carolina, la sanguinaria. Che schietto ridere partenopeo fiorì su quella bocca! E quali ammalianti fantasmi si librarono sulle ali possenti dell' Arte da quello immenso intelletto, che pareva superficiale ed era un magnifico e profondo costrutto di fantasiosità divina. E come trasvolarono consolatori quei fantasmi di luce e di amore su le turbe ascoltanti, desiose d' impregnarsi della felicità che penetra al cuore per l' orecchio e per tutti i sensi aperti alle lusinghe ed ai diletti della melodia! Tutti i tesori del nostro cielo napoletano, tutta l' esuberanza felice della natia Campania fertile, tutti i sorrisi delle albe meridionali, tutte le delicatezze dei nostri tramonti suggestivi, tutte le veemenze dei vigorosi meriggi flegrei, tutta la possente flora dei nostri paesi benedetti dal sole e beneficati da Dio, ridono, cantano, squillano, si espandono, si moltiplicano, si ingigantiscono nella festa musicale del Matrimonio segreto, nella fantasmagoria polifonica della Vergine del sole, nella imbandigione giocondatrice condita di sana bonomia dei Nemici generosi; e si fondono, anche, nell'opera seria, dal suo proteiforme ingegno dettata negli Orazii e Curiazii e nel Cajo Mario, delle quali si dilettarono le più celebri canterine virtuose del tempo: la Grassini e la Crescentini: canarî in gonnella, come egli, che pur le amò di fortissimo amore, gaiamente le chiamava.

*
* *

Bocca di rosa! Egli l' aveva nel suo nome, come un simbolo e come una predisposizione del destino, il nome del bel fiore ch' era lo emblema del suo talento e di cui egli fregiava le sue carte e amava profumare la sua persona; gioviale e semplice persona nell' artificioso fasto del costume e della parrucca settecenteschi. Ed ahi, quante spine, assai ben dissimulate, nel giocondo fine di quel destino, nel breve corso di quella vita trasvolante rumorosa, animata, festeggiata, contesa dagli onori delle più splendide corti, dalla

corte di Napoli a quella del Kremlino, dalla corte del gran mecenate austriaco Leopoldo a quella leziosa del Granduca di Toscana! Quanti triboli, fra il dovizioso fiorire di quella luminosa esistenza, spentasi nel silenzio augusto ed enorme di Venezia, nel mistero di un'oscura malattia procurata da un terribile veleno, e così presto, così presto! A quarantasette anni, Cimarosa possedeva, nel cervello e nell'anima, dei tesori di gaiezza e d'inspirazione da profondere da gran signore, da gettare alle turbe per ringiovanirne lo spirito, da serbare in parte per riscaldare gli algori della vecchiezza ancora tanto lontana! Ma la sua rapida corsa attraverso il piacere, ahimè, doveva essere una semplice parentesi abbagliante fra due tragici eventi. Nessun'alba è stata più triste della fanciullezza di lui, che a sette anni perdette il padre, oscuro operaio, per un tremendo infortunio sul lavoro; e nessun tramonto è stato più fosco e orrendo della morte di lui, che non voleva morire, così giovane, così forte, così amato dal genio, così innamorato della vita e delle sue gioie! Ma noi amiamo rappresentarcelo nel mezzo della sua giovinezza, Domenico Cimarosa, nel suo meriggio giocondo ed esuberante, lontano, assai lontano dalle ombre funeste dell'inizio e della fine; amiamo rappresentarcelo come la personificazione più alta, più simpatica e più comunicativa della grazia italiana nel settecento, del genio meridionale, della nostra arte senza ombre e senza lacrime: rosa perenne olezzante sovra la verde siepe della gloria.

Napoli, 20 ottobre 1900.

Matilde Serao



La virtù dei suoni musicali

Chi, facendo astrazione del suo organo di udito, potesse altrimenti conoscere i movimenti obbiettivi che si convertono in suoni, se non sapesse la universale condizione di tutta la fenomenologia psicologica, si meraviglierebbe che essi possano produrre quegli effetti così grandiosi, quali sono quelli che si hanno per la musica. Potrebbe vedere una serie di movimenti silenziosi a onde di differente lunghezza e con differente velocità, più o meno voluminose, che s'inseguono, s'incalzano, si fondono in differenti tempi, o sembrano un caos inestricabile. Se però potesse esaminare quei movimenti singolarmente e nell'insieme, come si producono e si succedono e come si fondono talvolta o stanno distinti gli uni dagli altri, troverebbe che essi seguono leggi meccaniche e matematiche; e allora il caos sparisce che è soltanto apparente, ed invece è ordine.

Noi abbiamo vari mezzi di conoscere cotesti movimenti e di esaminarli obbiettivamente. Per mezzo della sensibilità tattile possiamo sentire le vibrazioni di un corpo sonoro, e avere

una qualche idea della velocità e dell'intensità delle onde di movimento; ma molto imperfettamente, perchè il tatto non ci dà la forma di onda propagatrice, ci manifesta il movimento sotto una forma molecolare, direi, staccato in molte unità di tempo: di ciò è facile accorgersi, toccando l'estremità di un diapason in vibrazione.

Per mezzo del senso della vista noi possiamo in vari modi percepire i movimenti sonori; senza alcun artificio percepiamo facilmente i movimenti vibratori delle corde sonore, ma non quelli che si sprigionano da uno strumento di fiato. Con vari artifici abbiamo modo di rendere visibili le onde sonore e le loro combinazioni, almeno le più semplici; tali sono le lamine vibranti che ci fanno vedere figure differenti che si producono, si combinano e si distruggono formando nuove combinazioni, ovvero con asticelle metalliche che dànno analoghe figure o con piccoli specchi che accolgono le forme ondulatorie di diapason differenti, e così via. Allora ai nostri occhi, i suoni si convertono in curve varie e mutabili, che non dànno però alcuna idea della produzione musicale.

Con la vista e col tatto, insomma, noi possiamo osservare obbiettivamente i movimenti che dànno sensazioni sonore, e ci convinciamo che al di là del nostro orecchio e senza di esso non esiste nè musica, nè suono alcuno, ma movimento silenzioso, vario e complicato.

Tutti quei movimenti diventano sonori per quel solo organo che è l'udito, dove risiede la magia dei suoni e della musica, e anche per questo unico organo si possono esaminare le leggi di quel movimento così vario e così complesso. Prima che nascessero le scienze dell'acustica e della musica, l'orecchio umano aveva regolato e stabilito le fasi su cui riposa tutta la meravigliosa composizione musicale, aveva trovato le proporzioni matematiche della scala diatonica, modificata in seguito per renderla più armoniosa, ma non mutata, tanto meno distrutta: l'orecchio umano è lo strumento perfetto analitico e sintetico dei suoni, e supera ogni altro organo sensore per la sua squisita sensibilità discriminativa, anche quell'altro organo meraviglioso che dà la visione. Solo che si ricordi il complicato organo di Corti collocato nella chiocciola e costituito da numerosissime cellule, da bastoncelli, da peli o filamenti sottilissimi, pei quali, pare, l'orecchio umano è capace di distinguere da un decimo a quattro quinti di vibrazione, secondo l'ampiezza di questa, per comprendere il valore dello strumento per cui mezzo i movimenti meccanici acquistano significato musicale.

Mentre il suono di qualunque carattere è un prodotto dell'organo uditivo che riceve le scosse meccaniche dell'aria in vibrazione, e la diversità dei suoni dipende dalla natura dell'onda vibratoria, come ne dipende l'intensità e l'altezza; un altro fenomeno si produce, e più interno e più curioso ancora. Il fatto che l'orecchio è il produttore del suono, sembra superficiale per l'altro che non è più suono, ma mutazione o alterazione dei movimenti cardiaci e respiratori: qui sono scosse le basi della vita, perchè vi si produce una scossa o, come meglio dicesi, un eccitamento generale delle funzioni profonde e fondamentali della vita, quali sono quelle della respirazione e della circolazione sanguigna.

Vero è che l'organo dell'udito è lo strumento che produce i suoni, ma è lo strumento, diciamo così, esterno dove si elaborano le vibrazioni aeree; ma tutto il prodotto resterebbe nella

notte incosciente assoluta del silenzio, se non intervenisse a completare il lavoro un altro organo, qual è il cervello, o meglio l'encefalo. Quelle parti acustiche così sensibili e così numerose degli organi di Corti sono in corrispondenza coi filamenti del nervo acustico il cui nucleo si trova nel quarto ventricolo del cervello, dove convergono molti altri nervi che hanno anche colà i loro nuclei, i quali sono i luoghi d'origine di ciascun nervo. Nè soltanto questa è la comunicazione fra organo esterno e nervo auditivo; vi si trovano connessioni fino nella superficie o corteccia cerebrale.

Da che avviene quel fatto; e non importa dire o interpretare qui come avvenga, di conoscere o di essere cosciente dell'avvenimento o del suono, qualunque esso sia. E nel tempo stesso che giunge alla coscienza l'avvenimento che dicesi suono, per la contiguità dei nuclei dell'acustico e di altri, fra cui quelli del nervo vago, che s'innerva per le vie respiratorie e per il cuore, e per le corrispondenze che con esso e con altri nervi, hanno i vari gangli del simpatico, per le relazioni con i nervi vasocostruttori e vasodilatatori delle arterie, l'eccitamento dilaga per gli organi della vita e ne modifica le funzioni fino a quel momento indisturbate.

Tutto ciò apporta, come già ho detto, alterazione del respiro, dei movimenti del cuore, e ancora altri fatti, fra i quali la modificazione del lume arteriale e della pressione sanguigna donde in totalità si ha aumento o diminuzione delle pulsazioni, impiccolimento del polso ovvero aumento, e così egualmente per il numero e per la profondità delle respirazioni. Ma le alterazioni delle funzioni vitali possono diventare anche più generali, e si hanno allora le alterazioni della temperatura, dell'innervazione muscolare e così via.

Tutte queste modificazioni vengono avvertite non come un fenomeno localizzato, se non raramente, ma come un fenomeno direi generalizzato, che non si sa comprendere se non come un sentimento o un'emozione, secondo l'espressione che si vuole adottare. E questo fenomeno è realmente il fatto più caratteristico dei suoni musicali, davanti il quale il prodotto acustico di suoni e di loro combinazioni è poca cosa: è il loro effetto che presenta l'immenso interesse psicologico, cioè quello che avviene nelle funzioni della vita e la manifestazione cosciente sotto forma emozionale.

Fino a pochi anni addietro, a tutti i sentimenti estetici, compresi quelli suscitati dalla musica, si dava un carattere d'intellettualità; ma dopo che la base psicologica o fisiologica delle emozioni fu spostata e fu riferita ai fenomeni vitali e principalmente a quelli massimi della circolazione sanguigna e della respirazione, io credetti opportuno di esaminare se anche i sentimenti estetici e qualunque altro sentimento non abbiano le stesse basi e non si riferiscano alle medesime sedi donde partono le eccitazioni di qualunque fenomeno che acquista valore di sentimento o di emozione. Scrissi: “ Quando pensiàmo che i nuclei dell'acustico sono contigui a quelli del vago, e di altri nervi cerebrali, che occupano la parte centrale, o presso a poco, del pavimento del quarto ventricolo, e così vicini ai centri di respirazione e d'azione riflessa del cuore; quando pensiamo che la musica vigorosa, come le marce suonate con strumenti metallici, produce effetto di esaltazione visibile, e perciò accelerazione del cuore e del respiro,

innervazione muscolare energica; non possiamo non ammettere che anche le eccitazioni acustiche di una melodia, per quanto sia dolce e patetica, non producano gli stessi effetti perturbativi sul cuore e sul respiro.

" In generale quindi, si deve ammettere che le onde vibratorie acustiche fanno diverso effetto sulle fibre nervose, e altri elementi, come gli organi di Corti, e che tali effetti sono cause strumentali di eccitazione sul cuore e sulla respirazione per via diretta; perchè le eccitazioni periferiche si portano ai centri di origine dell'acustico, midolla allungata, colà l'eccitazione dilaga e si versa sul nucleo del vago e su altri centri riflessi della stessa midolla, e da tali centri corre per la periferia dei nervi speciali che ne emergono; all'uscita della cavità cerebrale incontrano per anastomosi altri rami nervosi speciali, dove versano parte dell'eccitamento che trasportano, e il simpatico cervicale che viene eccitato secondo le differenti condizioni dell'eccitazione d'origine. I mutamenti non lievi che avvengono nelle funzioni degli organi pei quali gli eccitamenti si aprono la via, primi di tutti accelerazione o rallentamento dei battiti cardiaci, e nella respirazione, e poi nella pressione sanguigna e in altre, se occorre; sono portati ai centri coscienti per le loro vie naturali, nell' atto che per l' acustica, che porta al cervello superiore gli eccitamenti speciali, si ha coscienza dei suoni e percezione distinta. La copia emozionale nella musica, come piacere estetico, è dovuta a tutte le eccitazioni delle funzioni nutritive, quindi, mentre la percezione della qualità e dell' intensità dei suoni si ha per i centri psichici cerebrali 1). „

Le mie induzioni teoriche dovevano in molta parte essere confermate dagli esperimenti. Già un fisiologo, Dogiel, aveva tentato i primi esperimenti sull' uomo e sugli animali ed aveva ottenuto risultati che confrontano perfettamente con le mie vedute; a lui seguono molti altri, fra i quali Binet, Courtier, Dumas, Patrizi, Tarchanov, Dutto, i quali tutti hanno dimostrato la grande influenza della musica sugli organi della vita nutritiva e le funzioni corrispondenti. La sostanza dei fatti si compendia nella variazione cardiaca e respiratoria, nella variazione della pressione sanguigna e del polso secondo i differenti caratteri musicali, vale a dire del ritmo, dell' intensità, dell' altezza; e finanche nella termogenesi e nei fenomeni di nutrizione.

Se in tutti i lavori sperimentali si trovano talvolta risultati dubbi o anche controversi, non è a meravigliarsene, nè si deve credere che le conclusioni siano negative o poco soddisfacenti; le difficoltà sperimentali sui sentimenti di qualsiasi natura sono molte, le variazioni individuali sono grandi e le impressioni sono quindi differenti e di efficacia diversa.

Ma un fatto conferma che la musica interessa la vita di nutrizione, e quindi si unisce alla categoria generale dei sentimenti di ogni tipo, cioè che essa produce effetti non solo sull' uomo, ma anche sopra gli animali, come da Dogiel a Dutto è stato dimostrato sperimentalmente, e come è facile dimostrare con osservazioni volgari anche, per esempio sui cani, che ne sono visibilmente affetti.

1) Cfr. Dolore e piacere. Milano 1894. Pag. 316 seg.

Ma la musica si associa facilmente e direi naturalmente agli avvenimenti umani; e nella composizione artistica questo è visibile nel melodramma.

Gli avvenimenti umani sono una sorgente inesauribile di sentimenti piacevoli e dolorosi, di quelli cioè che si riferiscono alla sorgente della vita, e quindi la innalzano o la deprimono; sono sentimenti individuali e sentimenti sociali di simpatia, i quali sono legati, più che alle forme dell' intelletto, alla vita nella sua continuazione. Idee e pensieri sono mezzi di evocazione di tali sentimenti, e si associano in vari e differenti modi alle forme musicali; l' associazione più completa trovasi nella composizione del melodramma.

Allora è facile comprendere come la musica non solo per sè sola, come composizione di suoni, ma anche associata coi pensieri e con gli avvenimenti che generano sentimenti, possa essere una viva sorgente di piacere e di dolore estetico; e come possa rimovare imagini ed idee piacevoli e di gioia ed imagini di dolore: gioia e dolore che si riferiscono a noi stessi e richiamano in noi ciò che è essenzialmente umano, ancorchè non sempre direttamente esperimentato, ma che è insito alla vita; desideri, speranze, aspirazioni, soddisfatte o cadute, delusioni, si affacciano come in caleidoscopio, e apparisce reale l' imaginario.

La musica non esprime idee determinate, se non quando è accompagnata con i fatti umani, solamente suscita ed evoca sentimenti nelle forme generali di piacere e di dolore, ed esalta o deprime: così diventa un linguaggio universale e più universale della parola, che è affascinante anch' essa per la sua natura musicale.

Così quel turbine di movimenti muti e silenziosi che viene a percuotere la nostra membrana timpanica, sconvolge, diventando sonoro, le profondità dei nostri visceri e genera le emozioni più diverse e più grandiose.

Roma, 26 giugno 1900.

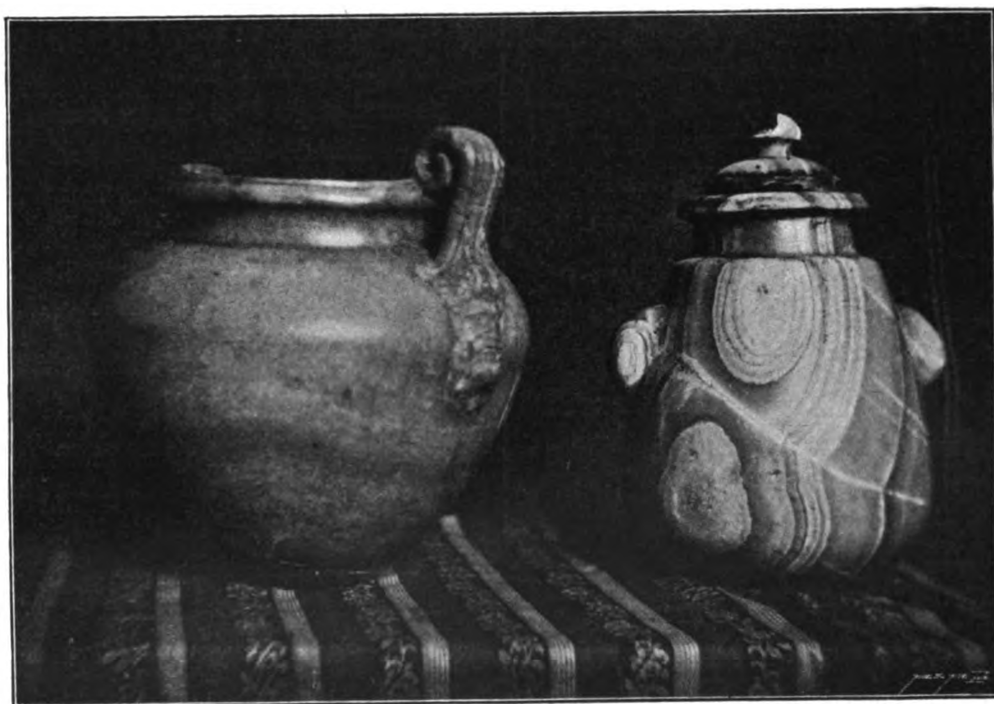
G. Sergi

Hydriae Ecclesiae Casalucentis

His in Cana hydriis, materna supplice voce,
  A Jesu vinum mox aqua facta fuit.
O si pro nobis supplex sit Mater et ista!
  Unde scelus scatuit, profluet almus amor.

Aversa, agosto 1900.

Canonico Giuseppe Simonelli



Aversa - Idrie di alabastro che si conservano nella chiesa della Vergine di Casaluce.
(Da fotografia del signor M. Ordioni)

Campagna Romana

" Con sua verghetta pasturav' agnelli
e, scalza di ruggiada era bagnata
cantava come fosse 'nnamorata „

(Guido Cavalcanti, X Ballata)

Giacomella

(ricordi di guarnigione)

I.

Nu la vedevo più, ma domannavo
a tutte le compagne: — E Giacomella? —
Io la matina all'arba l'incontravo
co le ricotte o quarche pollanchella
da venne in piazza, e tra de me penzavo:
Eh! forze co le febbre, poverella,
nu je la farà più co l'acqua e er vento
d'inverno a sopportallo quer tormento!...

II.

Quanno arrivava co lo schifo in testa,
lucente dietro a lei spuntava er sole,
che la vestiva come fusse festa!...
Me vedeva, e cercanno le parole
impallidiva co la faccia onesta,
come che ar sole fanno le vïole;
ma più e più bella lei riluccicava
cor sole e la brinata che cascava!

III.

Oh! Aprile, che c'ai d'oro le matine
tu sentivi a cantà le su' canzone! —
" Oh! mamma, mamma para a le galline
" che sta venenno lo gallo birbone!
" quello che porta le penne turchine
" lo caporale de lo, battaglione!...
E io me domannavo: — E chi è che canta?
è der sole, o la sua sta voce santa!?.

IV.

Sorella mia! nun so si l'ài sentita
tu quela fiamma che t'avvampa er core
e poi serpeggia pe tutta la vita
e che se chiama ar monno er prim' amore.
Io l'anima m' intese incinerita
da quela vampa e poi da quer bruciore
una matina che me disse: — Addio,
vaco a la messa, a la casa de Dio...

V.

Le gamme allora, senza dije gnente,
me portorno lì sopra a lo scalino
de la Chiesola com'un penitente;...
E m'acchittai de posta a quer catino
dell'acqua santa e immezzo all'antra gente
sgattajolai pe correje vicino
e toccaje la mano callosetta,
co la scusa de l'acqua benedetta.

VI.

Ma nu' la vidde più!... Parola amara!...
Sta rama côrta indove ch'è fiorita
d'ogni staggione, muta, lei t'impara
indove Giacomella se n' è ita!...
Lì accanto vedi la capanna, l'ara
dove cantanno faceva la trita;
la fratta de le more, abbandonata,
indove stese l' urtima bucata!...



VII.

Domanda de là attorno e te diranno,
che ar chiaro de la luna quela gente,
quanno li cani ronzeno abbajanno,
la vedevano ar passo der torente
co la su conca in testa camminanno
muta, co l'occhi uperti e co la mente
allucinata, in de la notte erranno
sonnambula, ché er sonno l'obbrigava
de fà dormenno quer che se inzognava.

VII.

Un' arberaccio vecchio infracicato,
su le du sponne a picco der torente,
fa da passo. Quà, in tera è conficcato,
e là ar piede d'un elce prepotente,
che dritta sfida er cielo, è assicurata
e gni salice intorno riverente
s'inchina a l'acqua in fonno a quer dirupo
che gni piena d'autunno fa più cupo.

IX.

Dove l'acqua, a le chiuse der mulino,
casca bianca e gorgoia pe la riva
là ritrovorno lei quann'er matino
er sole bello che a li monti esciva,
je vorse sonà a morto a matutino!...
Ma puro a festa lui la rivestiva;
e belanno, la pecora arretata,
je diceva la su messacantata.

X.

Lì un melorosso è nato... È primavera 1)
gni staggione per lui: sempre è fiorito!...
Quasi che fusse na perzona vera,
da tutti è rispettato e riverito,
e ognuno ch'aritorna de la fiera,
cambia co un fiore fresco un'appassito,
e come si ce stasse na Madonna,
s'inginocchia passanno gn'omo o donna!

XI.

La vado a trova io puro gni staggione!
la vado a trova!... ma nun c'ò più gnente
da riportaje come divozzione...
quer che c'àvevo in core e in de la mente
sta lì seporto!... Dico un'orazzione,
e passo muto in mezzo a quela gente;
chè gni tesoro mio sta seppellito
lì sotto a quer bell'arbero fiorito!...

XII.

Lei se inzognava, Giacomella mia,
d'annà per acqua a la vicina fonte,
e a passo misurato via via
cantarellanno traverzava er ponte.
Li cani allora de la masseria,
ch'era arretata lì vicino a monte,
abbajaveno a lupo inviperiti
svejanno li pastori impavuriti...

XIII.

Era na notte fresca, cristallina,
le stelle tutte quante ereno fora
a specchiasse la faccia a la marina.
A quer chiaro ingannata già l'aurora
ricantava la gaggia chiacchierina.
Era quer tempo quanno s'innamora
la vite in cima all'ormo abbraccicata
e gni fiore sospira pe le prata.

XIV.

In quela notte, dice, che er criato,
inoridito a quelo che vedeva,
rimase come muto e senza fiato...
La luna piena che lucente ardeva,
come si un nuvolone imburianato
l'avesse ricoperta, nun luceva...
Perze er monno la vita e le parole,
come fa doppo ch'è calato er sole...

XV.

S'intese come un arbero che schianta,
spezzato da na refola de vento;
un urlo acuto e poi na voce santa
che lotta angoscïosa in d'un tormento...
E lei spirò!... Tutto riparla e canta,
riprese vita er monno in quer momento,
schiarì la luna e su le mandre erranti
rincominciò a buttà perle e diamanti!

XVI.

Luna... domanno a te: quann'ài finito
de canzonà sto cielo ch'ài sposato,
de conzolà sto monno ch'ài tradito!?
Fede, pace, speranze ài rinnegato!...
e lui ritorna a te, vecchio patito,
sempre deriso e sempre innamorato!
chè nu je resta più che la vergogna
d'avè sperato in te, vecchia carogna!

1) Vien chiamato Melorosso un appezzamento di terra boschiva nei pressi della tenuta di Conca. Il melorosso è il melogranato selvaggio...

XVII.

E c'ebbe tanto core sta schifosa
da la su sedia d'oro a illuminalla!
de fà na striscia bianca luminosa
friccicarella in su quel' acqua gialla,
come si un longo ammanto d'una sposa
vestisse lei già risommato a galla!
E stiede lì a giocà a socera e nora
sinchè nu la cacciò la nova aurora.

XVIII.

Oh! Giacomella mia! Sì t' ò chiamata
le notte eguali a quella a la serena!
Sotto a la sola quercia spelacchiata,
nera nera ferita su la schiena
perchè er furmine un giorno l' à toccata!...
e a le stelle ò ruggito e ar fiume in piena
e t' ò inzinente visto, allucinato,
pricipità dar ponte sfracellato!

XIX.

E ritornò l'aurora!... e chiaro er giorno......!
Ecco... ecco.., la fratta de le more...
e l'ara... e la capanna e tutto intorno...
Ma er giuvencòlo suo, ch'era er su' amore,
da quanno nu' la vidde a fà ritorno,
pasceva danno lagni de dolore!...
De Lei che resta? Oh! luna maledetta?
quer melorosso in fiore e na crocetta!

Ceccano, agosto 1900.

A. Sindici



Nel giro di un secolo le scienze e le arti percorrono un gran cammino. Lasciando da parte la questione se il progresso delle scienze sia o pur non a detrimento del fiorire delle arti, non può negarsi che scienze ed arti siano legate da stretti rapporti, e così le une come le altre rispecchiano le tendenze del secolo. Oggi che la scienza è la nota predominante del secolo, l'arte è anch'essa eminentemente scientifica. La musica soprattutto, la quale, come la poesia, si fonda sulla concezione del tempo (concezione assai più profonda che quella dello spazio), muove da una base dottrinale per esplicare tutta la ricchezza e tutta la efficacia del suo potente linguaggio. Oggi essa è perfettamente consapevole di valere, quanto la poesia, ad esprimere i moti dell'animo ed a ritrarre il bello e l'orrido della natura. Espressiva più della poesia, a volta contornata e precisa come la plastica e l'architettura, ha il suo sfondo pittorico in quell' indefinito, che ti trasporta lontano dal mondo attuale. E però quest' arte divina assorge alla concezione drammatica senza il sussidio del linguaggio poetico. È ben vero che non a tutti è dato di godere il diletto ineffabile di un poema o dramma esclusiva=

mente musicale. Per un godimento sì fatto si richiede fibra e cultura che nelle masse, soprattutto meridionali, difficilmente si riscontrano. Ma il difetto nelle masse non è ragione di limitazione per l'artista. L'arte, che è figlia della natura, batte al par di questa la sua strada, incuriosa affatto delle masse e solo conscia della sua finalità.



Aversa — Porta di San Giovanni
(Da fotografia del signor Michele Ordioni).

Oggi da noi si vuol distinguere musica italiana e musica tedesca. Se con tale distinzione si vuole alludere a quel tanto di peculiare e di caratteristico che l'arte di un popolo ritrae dal clima, dalle condizioni topografiche e storiche e da altre circostanze esteriori, ben vi ha una musica italiana ed una musica tedesca. Ma, quanto all'essenza, al progresso e alla finalità dell' arte, la distinzione non ha più ragione di essere.

La musica moderna, come appunto la musica antica, nacque musica religiosa; e come tale non era che l'ancella della poesia biblica ed ecclesiastica. Del nostro rinascimento anche la musica risentì l'influenza benefica, e sorse il melodramma; ma fino a quando il dramma poetico fu opera d'arte nel senso vero e proprio della parola, la musica continuò a servire di cornice al dramma poetico. Solo quando il poeta scomparve e si sostituì il librettista, allora si ebbe il dramma musicale, e fu il primo passo verso quella indipendenza dalla poesia, che oggi la musica esige. È questo il periodo glorioso della musica italiana, in cima al quale è scritto il nome di Giuseppe Verdi. Ma non bisogna dimenticare quei valentuomini, che alla piramide del progresso della musica fecero la base, e tra questi sfolgora di propria luce il nome di Domenico Cimarosa.

Napoli, 26 agosto 1900.

A. Sogliano



Alla mia Musa

Quali fantasmi ne la mente audace
Un dì creò la giovinezza mia!
Amai nel mondo, ahimè tanto fallace,
Ogni grandezza che l'anima india.

E il mondo mi punì: superba face
Di sapienza vera è inver follia
Contemplare quaggiù; chè la fugace
Luce del tempo quanto è bella è ria.

Nell'ammirarla l'occhio perde il senso
Dell'altre cose, e, dopo lei veduta,
Tutt'intorno rimane il buio denso.

Così la scienza innanzi a me tramuta
In nero il bianco e con mio lutto immenso
Vedo ogni speme giovanil caduta.

E mi sogguarda il mondo e poi sghignazza
Perchè salire alle superbe cime
Dell'ideal credetti (illusa e pazza!)
Dettando leggi con le calde rime.

Povera musa! il fango della piazza
Tentò d'inzaccherarti. Ma tu l'ime
Cose non curi e mentre il vil schiamazza
Mi sorridi più bella e più sublime.

Eppure nel guardarti il cor mi trema,
Chè della Vera Luce il primo raggio
Da te mi venne ed or n'ho quasi tema.

Esso fece sparire ogni miraggio;
Nè posso far che l'anima non gema,
E di fissarti non ho più coraggio.

Or che condotta m'hai tra laude e fiori
Mille misteri a me lieta svelando,
Tra di battaglie strepiti e clamori
Le vittorie dei popoli sognando,

Con me t'arresti. Dei bramati allori
Distruggi l'oro tu filosofando!
Perchè farmi veder tanti splendori
E poi lasciarmi al buio in terra errando?

Oh! deh fammi tornare ancor bambina
E sugli aperti campi ad ogni fiore
Lascia che canti, dia sull'erbe china.

Fa che in me pulsi fortemente il cuore,
Ritorna del mio mondo l'eroina,
Dammi la gioventù, dammi l'amore!

Brescia, 16 giugno 1900.

Eleonora Solinas

La prigionia di Cimarosa

È bene chiarire, per la verità e la storia, questo punto assai importante della vita del Cimarosa, poi che ora ne abbiamo il modo e la garanzia di testimonianze non dubitabili.

Aveva raccontato il Botta con generose parole nella sua storia d'Italia, e ripetuto il Florimo nella vita del Cimarosa, che " venuta Napoli in mano dei sicarii di Ruffo „ le case di Cimarosa, autore del famoso inno repubblicano musicato su parole di Luigi Rossi, " furono primieramente saccheggiate, anzi il suo gravicembalo, fonte felicissima di tanti canti amabili, gittato per la finestra a rompersi sulle dure selci, poi egli medesimo cacciato in prigione dove stette ben quattro mesi e dove ci sarebbe stato anche di più, se i Russi, ausiliari del Re, non fossero giunti a Napoli „ e recatisi, generali ed ufficiali, al carcere, non l'avessero liberato. Il Florimo vi aveva aggiunto, anzi, il racconto di altre voci sparsesi dopo la sua morte: e che fosse stato avvelenato e che morisse pei maltrattamenti della dura carcere, e via dicendo. Il figlio stesso di Cimarosa, Paolo, non di più gli avea narrato dell'avvenimento doloroso, se non che il padre suo, uscito poco tempo dopo dalle prigioni, fosse costretto ad esulare a Venezia, e che ivi la lunga malattia che lo logorava lo avesse spento. Egli soffriva di " apoplessia nervosa „ e l'attacco trovò un corpo prostrato dal dolore dell'esilio, oltre che dalle sofferenze passate nei giorni del terrore, delle persecuzioni, della forca, della carcere, dell'incertezza della sua sorte.

Ma, più tardi, si aggiunsero a queste altre narrazioni più ricche di notizie, anzi più ricche di notizie in ragion diretta del passar del tempo. Egli — dice una — fu arrestato in una taverna detta delle Pagliarelle d'o Sciummetiello dalla sopravvenuta gente del Cardinal Ruffo. E un'altra dice — e fu raccolta dallo stesso Florimo — che, entrati i Sanfedisti in Napoli, Cimarosa col padre del cantante Lablache e il ballerino Duport si cacciarono sotto il palcoscenico del teatro Fondo; che di là uscito fuori il Duport e arrampicatosi ad un'alta finestra per spiar nella strada, cadde e restò morto sul tavolato; che per la fame e il puzzo del cadavere decisero alla fine di uscire dal loro nascondiglio, e si presentarono all'autorità governativa, che cacciò il Cimarosa nelle carceri di Castelnuovo.

Anche questa volta, dunque, come sempre, intorno a personaggi a lei cari, la fantasia popolare non lesinò racconti e particolari che ne rendessero più pietosa la vita e più drammatici gli avvenimenti, già nel fatto e nel vero pietosi e gravi.

Il certo, pur tuttavia, è solo questo, secondo testimonianze ben sicure e chiare di contemporanei.

Narra Nicasio di Mase, il giacobino di cui io ho illustrato l'inedito poema nel mio libro sugli Avvenimenti del 1799, che, messo in libertà insieme con gli altri difensori di Castel dell' Ovo dopo la capitolazione del 19 giugno, egli pensò di rifugiarsi nella casa appunto del Cimarosa, e che ivi restò nascosto per sei giorni. " Dietro la capitolazione eseguita colle potenze allegate „ così egli dice nell'argomento del sentimento IX, " uscii dal Castello detto dell' Ovo, e per sottrarmi al furore popolare, andiedi a rifugiarmi in casa del famoso maestro di cappella Domenico Cimarosa, da dove mi convenne di fuggire vestito da lacchè. „ E nella quinta stanza, così racconta l'avvenimento:

Io meschinel giva da Battro a Tile
Qual naufrago legno senza sarte, o vele,
E mi convenne ricercar covile
Da Cimarosa, amico mio fedele:
Ed il suo core, al suo saper eguale,
Non ritrovai di pietà frugale.

Mi accolse ei, e stiedi giorni sei
In casa sua vigile ed accorto:
Abbandonato dagli amici miei
E dal mio genitor pianto per morto.
Ma per prudenza infine mi convenne
Al mio tetto rivolgere le antenne.

E per tanto eseguir il mio talento
Tenni fra opposte idee i giorni e l' ore.
A mille idee di salvezza intento,
Assalito da palpiti, ed orrore,
Onde sottrarmi al nuovo aspro periglio,
Di fingermi un lacchè fu mio consiglio.

In quella seconda metà di giugno non vi è, dunque, alcun dubbio che il Cimarosa si trovasse ancora nella casa sua, e che, anzi, egli vi fosse se non tranquillo, almeno tanto sicuro da non sentir il bisogno di fuggirne e da potervi anche ricettare un fuggiasco. La casa, è ben vero, non dovette neppure a Nicasio sembrar troppo bene scelta, se, dopo soli sei giorni, egli credè opportuno, per prudenza, di doversene allontanare, anche affrontando non lievi pericoli.

Ma i racconti della taverna d'o Sciummetiello e del saccheggio seguito all'entrata della Santa Fede in Napoli non restano perciò meno recisamente esclusi, e non resta perciò men sicuro che al Cimarosa, in quei giorni che furono i più terribili dell'anarchia popolare, non si pensò e fu lasciato in pace.

In verità, poi che un non ben definito sospetto pareva pesasse prima del mio riposato esame e prima che io ne scoprissi l'autore, su questo Nicasio, io non sapevo se dovesse senz'altro accettarsi questo suo così reciso racconto, per giunta del tutto incidentale, di fronte a tante e tanto diverse e diffuse narrazioni. Ma se, pel giugno, è il poema di Nicasio di Mase a testimoniare che il Cimarosa non fosse stato sino a quel tempo nè tratto in arresto nè in altra guisa molestato; pei mesi che vanno dal giugno al 9 del dicembre è il Diario Napoletano dal 1799 al 1825.

Il Diarista, infatti, scrive sotto quella data:

" Lunedì 9. Siamo da capo cogli arresti; oltre il cav. Porcinari e il Duca di S. Arpino si dice l'arresto del Duca di S. Demetrio, di D. Vincenzo Severino di Secli, del Duca di Bagnulo, e sicuramente poi sento che sieno stati arrestati D. Nicola Pegnaluer, ed il maestro di Cappella D. Domenico Cimarosa. „ Or dunque, per le due testimonianze riportate e di cui l'una conferma ed avvalora l'altra, è certissimo che dal 13 giugno sino al 9 dicembre, che è quanto dire per sei lunghi mesi, il popolare maestro restò indisturbato e che solo in quel giorno finalmente fu arrestato.
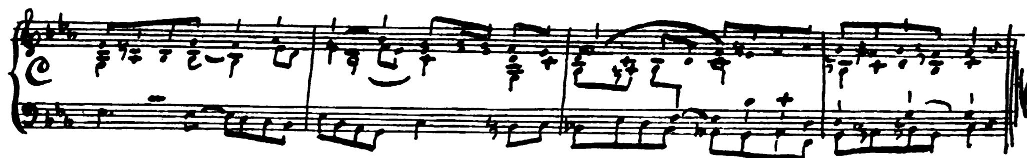
Nè è presumibile che in tempi certamente meno sconvolti e turbolenti, quando sino allora nessuno aveva pensato a lui, e quando le pene pei saccheggiatori andavano diventando più frequenti e meno efimere, la casa sua fosse a furor di popolo, come fu raccontato, assalita e devastata. Senza dir che al Diarista ne sarebbe pervenuta la notizia, trattandosi di persona così nota e di avvenimenti ormai non consueti o men consueti e tali che avevan bisogno ormai di gravi pretesti come incendi, voci diffuse di nuove congiure e così via.

Comunque, il Cimarosa fu in quel 9 dicembre arrestato e tradotto in carcere, donde uscito non molto tempo dopo, o per elezione o assai più per paterno consiglio, fu costretto ad esulare in Venezia. Nè ivi durò a lungo la sua vita, che si spense, com' è risaputo, l'anno dopo, il gennaio del 1801. Le sue dolci melodie, assai più che i Russi, avevan forse indotto prima l'oblio, poi la clemenza nei feroci cuori — anche le belve è antica favola che ammansiscano i suoni armoniosi — dei suoi furiosi concittadini e di quei giudici senza Dio. Ma non gli risparmiaron la vita il suo male, il terrore passato di lunghi giorni e di notti insonni in attesa del fato imminente, l'esilio presente pieno di tristezza e di minacce, per l'avvenire.

Napoli, 16 giugno 1900.

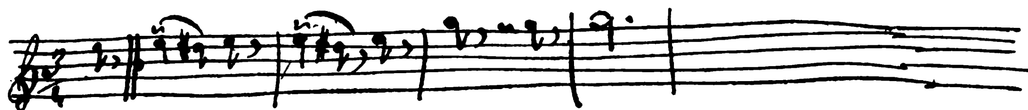
Vittorio Spinazzola





Alfred Strasser
Wien, Mai 1900







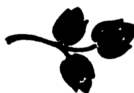
Francesco Caracciolo

— Gli sia data la morte! — comanda l' Inglese, e le abiette
schiene dei vili giudici
s' inchinarono. Il conte di Thurne, l' infame sentenza
segnò con man tremula,
e Lord Nelson, ghignando maligno, al capestro dannava
l' ammiraglio Caracciolo.
Bende sdegnando e ceppi, un ultimo sguardo egli volse
al mare, al cielo, a Napoli.....
Oh come il sole in velo fittissimo d' or ravvolgea
Mergellina e Posillipo!
Come la sponda tutta fioriva! Che allegre canzoni
pel golfo risonavano!
Guardò il morente: e senza far motto si cinse il capestro....
Ahimè, fino i carnefici
piangean, fino i soldati più ligi al Borbone!... E fu tratto
Egli, il prode, su l' albero
della Minerva e Napoli, immota, commossa, lo vide
penzolare cadavere
là, dove un giorno al vento vittrice ondeggiava l' insegna
di Lui modesto reduce!
E poichè scese cupa la notte, sì come un ignoto
morto in mezzo all' oceano,

il Caracciolo, cui di memori fiori olezzante
dovuta era una candida
tomba, venìa gettato nel mare, ludibrio d'immondi
pesci, tra scogli ed alighe!
Già per tre volte il giorno sul placido golfo era sorto
mentre il sire borbonico,
baldo de' suoi misfatti, correva col Nelson il mare
della vinta Partenope,
e su dall'onde, a un tratto, un nero viluppo comparve,
ed una faccia esanime.
— Il Caracciolo! — grida sommessa la ciurma. — Che vuole
quel morto? — il sire interroga.
E un prete: — A noi domanda cristiano sepolcro. — Se l'abbia! —
il re pallido mormora...
Ma quando (non più d'Emma Lyona le belle cattive
pupille, e i baci ignobili
t'assopivano, o Nelson, i tristi ricordi e i rimorsi!)
entro la mischia orribile
di Trafalgar, sul ponte cadesti del Victory, ah certo
la grande itala vittima
t'apparve innanzi, in atto solenne levata la destra,
o Lord, maledicendoti!

Livorno, 4 novembre 1900.

Giovanni Targioni-Tozzetti



Ricordo sempre con viva commozione la sera che, molti anni or sono, mi fu dato di sentire in Roma il Matrimonio segreto. Fu per me una rivelazione, fu come un ridestarsi da un sogno pauroso e risentire l'alito fresco d'un'aura ristoratrice. Quelle melodie così vive e così argute e festose s'incalzavano nei miei orecchi senza affaticarli. E tra quegli agili trilli io mi chiedevo meravigliato come sia stato possibile ottenere tanta copia di effetti con mezzi così poveri e rudimentali.

Firenze, 19 dicembre 99

Felice Tocco

Carissimo Pietro,

Credimi, sono quanto di più incompetente a parlare del Cimarosa; solo riesco a dirti, che quando ripenso alle armonie o alle melodie degli altri grandi, mi torna a mente il verso di De Musset: C'est la musique, moi, qui m'a fait croire en Dieu; e quando penso alla festività del Barbiere o della musica buffa di quel bel faccione del Cimarosa, mi torna a mente il verso di Dante: Iddio parea nel suo volto gioire.

Napoli, 12 settembre 1900.

Il tuo
Achille Torelli

All'on. Avvocato Pietro Rosano
Napoli.



Pietro della Vigna

Nel primo girone della città di Dite " l'illustre eroe Federico „ patisce la pena dell'incredulità; nel secondo, una voce commossa, non sospetta, lo esalta degnissimo di onore. Quella voce s'era avventata dal ramoscello grondante sangue a chiedere crucciosa: " Perchè mi schianti? Perchè mi scerpi? Non hai tu spirito alcuno di pietà? „ La promessa e la speranza di miglior fama tra i vivi la placano. La riconoscenza sottentra all'imprecazione. Confortato dall'opportunità, che gli si presenta inaspettata, di rivelare e far sapere al mondo il vero, il dannato, che si era ucciso per disdegnoso gusto, non sente più il dolore della ferita, ritrova il tono amabile dell'uomo di corte, il linguaggio fiorito dell'arte, in cui fu maestro. Offeso, domanda scusa; pregato, prega; adescato dal dolce dire, s'invesca nelle perifrasi, nelle antitesi, nella allitterazione, nei giochi di parole. Eppure, quanto silenzio in questa loquacità! E come l'impeto della passione infrange d'un tratto e getta via gli artifizi dello stile!

Lo spirito incarcerato nei nocchi del pruno, risospinto violentemente alle ricordanze della vita, tace le fatiche e gli affanni dei lunghi servigi prestati, la potenza e la maestà del sovrano accresciute, le leggi provvide compilate, i negoziati difficili condotti a termine, le sentenze solenni dal seggio della Magna Curia, le orazioni eloquenti - ne' palagi ai principi, nelle piazze al popolo - le scritture accorte e focose, che dissipavano i sofismi e gl'improperî della Corte romana come gli squadroni imperiali sgominavano le turbe ribelli su i piani di Lombardia. Non un lamento,

non un vanto, non un rimprovero. Cesare l'aveva tratto dal nulla, collocato accanto a sè, fatto partecipe della sua gloria; ben poteva Cesare " mutare i lieti onori in tristi lutti, „ ridurre in polvere il vaso di creta dalle sue mani foggiato. Nel discorso pacato spira la rassegnazione di Giob: " Il Signore dette, il Signore ha tolto; sia benedetto il nome del Signore. „ La devozione sa spiegare la crudeltà, l'affetto attenuarla.

Non l'imperatore volle la rovina di colui, che era stato la metà dell'anima sua, le viscere sue; il comando atroce gli fu strappato dagli invidiosi. E nemmeno contro di questi si scaglia l'infelicissimo. Racconta, non protesta, non maledice; dal fatto particolare si leva alla sfera serena delle considerazioni morali. Così fu, perchè così doveva essere, perchè tali effetti consegue l'invidia " morte comune e delle corti vizio. „ Unico ricordo, del quale si compiace, la fiducia senza limiti del suo signore — unica brama, attestare altamente la fede portata all'uffizio glorioso, con la sincerità della disperazione, nello strazio del supplizio eterno, per le nuove radici del legno, in che la giustizia divina l'ha converso — attestarla, e lavar l'infamia del tradimento.

Pietro della Vigna parve reo ai pari, che lo giudicarono, al sovrano, che lo condannò a dare miserando spettacolo di sè per tutte le terre del Regno — a che, forse, allude il verso:

credendo col morir fuggir disdegno

ai tormenti, alla morte; ma le ragioni del giudizio e della condanna restarono e restano ignote. I contemporanei dubitarono della colpa: la critica del secolo nostro, armata delle armi più penetranti, altro non può che supporre un errore del principe inasprito dalla cattiva fortuna, come l'aveva lasciato supporre il semplice cronista del secolo XIII. Lesse Dante il lamento attribuito a Pietro, che corse per molte mani? O le lettere, nelle quali Pietro protestava contro le accuse di nemici occulti? Credo di sì. La fama del " valentissimo dettatore „ durò, raccomandata, prima che ai versi di Dante, alle sue Epistole. Non pochi manoscritti del Duecento e del primo Trecento provano la diffusione grande, che ebbero le maggiori raccolte e le compilazioni minori, somme, fiori, formulari ad uso delle scuole, delle corporazioni di notari e delle segreterie. Dante, " rettorico perfetto in dittare „ non ignorò quei lodatissimi modelli del genere. Nella lettera di un ammiratore, Pietro è " simile al clavigero dell'Impero; egli chiude e nessuno apre; egli apre e nessuno chiude: „ nei versi della Commedia, è

colui, che tenne ambo le chiavi
del cor di Federico, e che le volse
serrando e disserrando.

Pietro scrive per dolersi che Federico l'abbia potuto giudicare pigro e negligente; il suo spirito, per la ferita della pianta spaventosa, asserisce:

fede portai al glorioso uffizio,
tanto che ne perdei le vene e i polsi.

Pietro paragona la gloria del secolo a vapore, che dura poco, all'erba del campo, che fiorisce al mattino e la sera si piega e secca; Dante ode, nel primo girone del Purgatorio, l'ammonimento di Oderisi:

> la vostra nominanza è color d'erba,
> che viene e va, e quei la discolora,
> per cui ell'esce della terra acerba.

Con la pietà per l'innocente, col rispetto pel maestro di stile, viveva, nel cuore di Dante, la simpatia per il precursore; giacchè nelle Epistole dettate dal " nuovo Achitofelle „ in servizio di Federico, sono gli antecedenti storici prossimi e alcune idee fondamentali del libro de Monarchia: — i due reggimenti terrestri istituiti dalla Provvidenza, a simiglianza dei due luminari del Cielo, l'uno a preservazione, l'altro a difesa; l'Impero posto al di sopra de' popoli, de' re, de' principi', per mantenere nel mondo la pace e la giustizia - la potestà suprema conferita dal popolo romano all'Imperatore - il potere temporale indipendente dallo spirituale, la Chiesa ricondotta alla povertà dei primissimi tempi.

Roma, maggio 1900.

Francesco Torraca

(Dal discorso: " Il Regno di Sicilia nelle opere di Dante „)



"Ideale"

(♩=56.) Moderato

p.

Io ti seguii com'iride di pace

lungo le vie del cielo

pp. molto legato

pp.

poco rit.

col canto

pp.

Paolo Tosti

Londra, Luglio 1900



Le tre Città

Onde rendere omaggio a Cimarosa tre città sono in gara:

Vienna, Venezia ed Aversa.

Dice l' opulenta regina del Danubio:

" Non valgono i secoli a cancellare la memoria dei fasti dell'arte: salve, o grande Si-
" gnore della melodia che entro le mie mura rivelasti col Matrimonio Segreto il casto
" e giocondo sorriso della musa lirica italiana! „

Dice la vaga matrona dell' Adriatico:

" Lo stanco capo cinto del sacro allòro reclinasti all' ombra del mio vessillo, ed io ti
" composi nel sepolcro coll'affetto dell'amica fedele, e piansi lagrime vere sulla tua tomba:
" salve, o maestro, nelle cui pagine rifulsero le pure caratteristiche del genio musicale
" nazionale! „

Dice la modesta città nativa:

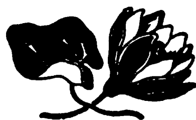
" Irradiasti di gloria il nome della tua patria, e fra i trionfi più clamorosi in Russia
" ed in Austria il tuo pensiero si volse di continuo al tranquillo borgo ove apristi gli occhi
" alla luce: sia benedetta la tua memoria, di te s' allieta e s' onora col più legittimo com-
" piacimento colei che ti fu madre! „

Il triplice inno si confonde in una sola grande meritata apoteòsi: — ma delle tre voci quella che più commuove è quella materna.

Fra le migliaia di corone di lauro quella di Aversa sarà quindi, non v' ha dubbio, la più accetta allo spirito eletto di Domenico Cimarosa.

Roma, 10 novembre 1900.

Teresina Tua



Mio illustre amico,

Reduce, appena ora, da marine spiagge apriche e chiassose, cui trassi a tuffarvi, alcun poco, la tristezza dello spirito solitario, e a cercarvi sollievo alle forze depresse della carne stanca, trovo, fra altro, sullo scrittojo, la gradita vostra del 23 cessato agosto. Certamente lodevole, oltremodo, parmi il compito che avete voluto assumervi; ma, da parte mia, mentre vi sono grato e tenuto dell'invito gentile espressomi sul riguardo, vi confesso, poi, con rammarico, di non potervi che debolmente aderire. Mi credo così povera cosa io, e mi riconosco così poco degno dell'onore che devo ritenere come conferitomi soltanto dall'amicizia vostra larga e indulgente, da non accettare carichi superiori ai debolissimi omeri miei! Penso, inoltre, che vi sono argomenti, di loro natura speciale e gelosa, che sdegnano dei novellini e dei dilettanti, e reclamano, invece, dei provetti e competenti, per essere trattati come debbono essere. Tale è quello della musica Cimarosana, con tanta felicità d'ispirazione, bontà d'intenzione, e nobiltà di decisione venute innanzi per vostra iniziativa, in pro di quanto è l'espressione più alta, più intima, più bella della vita umana, di cui riporta, com'eco fedele, le vive voci d'amore, di dolori, di fremiti, di ansie, di speranze. È l'arte dei suoni, che sopra noi esercita un fascino potente, e d'una potenza così forte che si eleva dal simbolo all'idea e dall'idea all'atto, con misura alterna, continua, arcana. L'è perciò che le sue onoranze devono solennizzarsi come se fossero tante tappe nel cammino della civiltà, perciò che vanno incuorati i suoi cultori e onorati i suoi ministri, perciò sono a celebrarsi i suoi fattori tra i quali Domenico Cimarosa, che rappresentò uno dei maggiori astri del secolo d'oro d'una musica tutta nostra perchè tutta tratta agli incantesimi del cielo e del mare nostri. Note e ritmi nelle opere del Cimarosa sono come correnti balsamiche diffuse sui divini dolori di G. B. Pergolesi. Così, se male non ricordo, parmi che abbia osservato il Panzacchi, alla cui idea felice vorrei aggiungere la mia, col dire che la musica Cimarosana riuscisse anche suggestiva se nella sua onda voluttuosa attrasse i tirannelli d'Italia in modo da far loro non udire gli squilli bellici che chiamaron la patria adorata a comporsi in unità politica. Sì, anche per questa ragione, bisogna glorificare Cimarosa, e preludere, con siffatta glorificazione, agli onori che siamo ancora in debito di rendere ai grandi dimenticati: Battista, Miceli, Ruta! Ma, per ora, commemoriamo il precursore del genio di Rossini, e feste, dunque, a lui! In mezzo alle quali, però, sarà doveroso e glorioso che si ripercuota, come eco vivace e feconda, la voce potente e ancora magistrale di Mazzini in quel che, a prescindere dalle sue dottrine politiche, ei si estolse principe di critica estetica per intendimento e sentimento vasti e profondi che ebbe sull'arte dell'ispirazione. Ecco i suoi precetti, che suonano, all'occasione, di memento e di monito:

" La musica, come la donna, è così santa d'avvenire e di purificazione, che gli uomini, anche solcandola di prostituzione, non possono cancellar tutta intera l'iride di promessa che la incorona. „

" La musica è il profumo dell'universo, e a trattarla come vuolsi è d'uopo all'artista immedesimarsi coll'amore, colla fede, collo studio delle armonie che nuotano sulla terra e nei cieli, col pensiero dell'universo. „

A ciò intesero, al presentarsi del secolo che è imminente a lasciarci, i nostri due grandi Cimarosa e Paesiello, per creare, la loro festosa scuola, al dire del Checchi, luminosa come il cielo e il mare partenopei.

Per me, in questo motto di chiusa alle due sentenze di sopra citate, veggo reso tutto un programma, che potrebbe essere sviluppato dall' intelligenza e diligenza dei valorosi scrittori del libro commemorativo che sarà dato da voi.

Chè, ove mai rimanesse solo come desiderio il mio povero contributo che mi chiedevate e aspettavate, non dovrete avervelo a male, ma piuttosto compiacervene pensando che al posto di una profanazione è stato preferibile segnarvi una schietta parola devota di chi ha a caro protestarsi

Acerra (Prov. di Caserta), 7 settembre 1900.

amico vostro affez.mo
Odoardo Vallo

Ill.mo Giurista
Comm. Avv. Pietro Rosano
Napoli



Affanno

I.

Smarrito m' aggiro pel bosco. Dintorno
Un suono confuso si leva: di tronchi
Che squarcia la scure, che schianta il furore
Del vento. Le frondi stormiscono. I rami
Si torcon, gemendo. Le scorze rugose,
Han stille di lacrime. Un alto clamore
M'assorda di voci, che piangono. Han dentro
Un' anima dunque anch' esse le cose?...
Stupisco e domando: " Che pianto è mai questo? „
Il vento è caduto. Dal folto risponde
Dell'eco un lamento: " Che pianto è mai questo? „
E il bosco nel sonno profondo riposa.

II.

È notte, nè dormo. Disteso a' miei piedi
Il fido compagno guaisce. Mi guarda,
Lo guardo. Campeggia più fosca in quegli occhi
La stessa mia vita. Che chiede?... Solleva
Il muso. Gli porgo un pane. Lo sdegna,
M' affisa, e più triste guaisce ed implora.
Chi sa?... forse pensa che un altro compagno
È solo, randagio, morente. Tu pure
Un' anima hai dentro che soffre! Mi chino,
Lo palpo e carezzo. Ah intendo! Non altro
Che affetto chiedeva. Si scote; dimena
Allegra la coda. Si corca. Riposa.

III.

In fondo al crogiuolo ricerco. Domando
Con ansia il tremendo mister della vita.
S' avventa di densi vapori una nube,
M' acceca ed il pianto mi spreme. Compulso
I dotti volumi. Parole, parole,
Parole! M' accosto, fremente, devoto,
Ad Iside sacra. È immobile, muta,
Velata. La scienza, poggiando alla vetta,
Avvolge la notte. Di rabbia mi trema
Lo spirto impotente. Dispero; e più forte
Ritento la prova. Dispero; ed il fondo
Interrogo ancora del muto crogiuolo.

IV.

E frugo e m' affiso nel fondo del core.
Che vuol? che fantasmi prosegue? che parla
Frequente e sommesso? Rattengo il respiro,
Ascolto. Mi giunge un cupo tumulto.
Son grida, sussulti. Gorgoglia col sangue
Strozzato il singhiozzo. E gola d' inferno
Quest' antro del core. Eppur mi vi caccio
E gusto tormenti squisiti. M' inebrio
Di sangue, di pianto, di strazî. Nè poso
E cerco ed incalzo che il cor mi risponda,
Che il tragico enigma mi squarci. Sommesso
Il core con rotti singulti risponde...

Napoli, 25 giugno 1900.

Federigo Verdinois



Nella città straniera, stranieri l'uno all'altra, s'erano trovati accanto alla stessa tavola d'albergo e alla medesima rappresentazione teatrale che attirava da ogni parte gli zingari della gran vita.

Ella fine e delicata come un fiore — egli baldo e rapace come un uccello da preda. E appena si guardarono in viso la prima volta tornarono a guardarsi, ella facendosi sempre più pallida. — E dopo, nella semioscurità del teatro che concentrava una sensazione estrau-mana, lo sfolgorio delle scene, e l'ebbrezza delle piene orchestre, egli si impadronì risoluto delle piccole mani tremanti, e le tenne strette quanto durò la loro stagione d'amore.

Dolce stagione che dileguò al pari della visione scenica! — Dolce musica che respirava — gli incanti svaniti colla grazia un po' triste e la tenerezza penetrante delle cose che non son più — là, in quell'altro teatro di un altro paese dove si erano trovati insieme l'ultima volta, ancora accanto, e pure tanto lontani!

Milano, 10 giugno 1900.

G. Verga.





Intanto che ti soni Cimarosa...

Fora, la primavera l'è fresca e deliziosa,
L'è tuta viole zote, la xe tuta una rosa :
E tì, sentada al piano, ti soni Çimarosa.

Le va, le vien, le zira le note profumae
E vedo rissi e nèi, paruche inçiprìae
E abiti co' tanto de strassino e velae.

Ghe xe sorisi e inchini, ghe xe tante graziete,
E ghe xe dei pìe picoli drento de le scarpete
Nove, bianche de seda e man co' le busete.

In quel canton e in questo, sentae su le poltrone
D'oro a fiorami zali, ghe xe le nostre none
In scufia recamada piene de perle bone,

De merleti e brilanti. In mezo a tanta gala,
Un odor de cafè se spande per la sala
Missià co' la fragranza de la polvare zala

Del rapè, da vecieti e vecie tabacà.
Che arazi, che gh' è in ziro! che bel tapeo storià!
Che bei quadri del Longhi tacai per qua, per là!

Via via, drento dei speci, — che xe tuto un incanto
De figure e slusori, — se specia tuto quanto
Sto spetacolo alegro dei tempi andai da tanto.

Per la sala, le note dolçe de Çimarosa
Le piove adasio adasio come fogie de rosa —
La se pusa su l'anema sta piova deliziosa.

Tì, mio tesoro, al piano no ti sta più sentada
Ma in sercio ti vien 'vanti, la testa spolvarada:
Verso de tì mi vegno in rafiol e velada.

Che grazia nel to passo! nel fianco tuo che mossa!
Fin ai cavei, nel viso, ti te ga fato rossa:
Ben mio, cussì vedendote, drento el mio cuor che scossa!

Cara sta mia damina! cara sta mia dolçezza!
Anca cussì vestìa te conosso, belezza!
Vedo el to far da cocola, vedo la to snelezza.

Zoso in giardin voressistu vignir cò mì, tesoro,
Passando in mezo ai fiori dai bei botoni d'oro?...
Vusto che al sol andemo?... Adrio de tì, mi coro.

Ombre ghe xe verdognole soto le piante - e, in quei
Silenzi e in quela paxe, gorghegi gh'è de osei:
Le canta le fontane i so canti più bei.

Zito! Una man no vista va sonando adasieto
Intanto che nù, muti, balemo el menueto:
Ma el cuor te dixe in recia, tremando, a pianineto:

Ti xe come un zardin 'pena fiorìo
Tuto de rose bianche e giansamini:
Le tortorele in t'un roser fa 'l nìo,
Quete e contente coi so piçenini.
Nissun ga messo el piè gnancora drento,
Nissun ga tocà un fior, fora che 'l vento.

Ti xe un canal dove nissun mai passa,
Nissun lo inturbia e l'aqua l'è un cristalo:
Barche ne l'aque toe scìa no ghe lassa,
Barca de note no se liga a un palo:
E se a ciapar i freschi uno se prova,
La se lo porta vìa la bissabova.

Lassa che mì in zardin el pìe ghe meta
E me rancura el fior che gh' è più belo!
Oh, lassa che in canal su l'aqua queta
Vegna, co' xe la sera, sul batelo!
Ma megio assae se, quando mor el dì,
In barcheta ti vien, bela, anca tì!

La xe finìa la musica; ma, simben che la tasa,
'Torno de nù la zira, la zira per la casa:
Me par che la ne abrazza, me par che la ne basa...

Epur mi sò stà fermo, nè ti t'à mosso tì:
Ti ga sonà ti sempre per farme goder mì,
Spandendo tuto in ziro, dolçe amor mio, cussì

Per ore[e ore e ore come un ciaro de aurora.
Ti à finìo, tì, dasseno... ma mi sò inçerto ancora
Se sia la primavera più qua drento che fora!

Muran, 1900.

Luigi Vianello.
(Gigio da Muran)

Note. — Viole zote, mammole — rissi, ricci — strassino, strascico - velae, giubbe — busete pozzette — missià, mescolato — pusa, posa — sercio, guardinfante - rafiol, cappello dei cavalieri del 700 — cocola, carezzevole — bissabova, turbine — rancura, raccolga.



Un aneddoto del Cimarosa

Trovo fra le mie carte una notizietta intorno al Cimarosa, cavata da una opericciuola edita a Padova nel 1782, Lettere Missive e Responsive (di due amici della Sapienza (intorno a cose contemporanee) per Z.-S.; nella quale per lo stile e l' arguzia delle missive e delle note, io credo riconoscere Zaccaria Seriman, l'insigne e obliato umorista veneziano.

Il Seriman, nato a Venezia nel 1708, vi morì nel 1784, e fu degno competitore del Farsetti e del Gozzi. Spirito libero e mordace, scrisse con vena finamente sarcastica e basterà ricordare di lui la traduzione della Storia di Venezia del Laugier, e fra le opere originali l'Almanacco dei pedanti, Il Sogno di Aristippo, Medici e Medicine e Viaggi di Enrico Wanton ai regni delle scimie e dei cenocefali, ristampato a Palermo nel 1870 dall' editore Gaudiano, che può dirsi il capolavoro, condotto sulle tracce dello Swift, ma senza offesa alla personalità dell'autore e, benchè tacciato di lungaggini, degno di essere letto e meditato anche ora. Il Seriman, sventurato quanto valoroso, morì nel 1784, e a lui, gettato nella fossa della Chiesa di San Canciano, non pietra, non parola pose la città lasciva.

La frequente citazione delle opere anzidette nelle Lettere e il ricordo di alcuni opuscoli dispersi in qualche biografia del Seriman provano abbastanza, mi pare, che si tratti di un lavoro senile di lui; e le iniziali, come la stampa altrove, sono giustificate dall'acredine con cui vi si parla di molti contemporanei, specialmente veneziani. L' autore vi pubblica la sua corrispondenza con un T. F. a Milano, su cose scientifiche, letterarie e artistiche; e, in mezzo a molte puerilità, vi si riscontrano dati interessanti per la storia del secolo scorso. Che si tratti di una finzione mi sembra da escludere per la differenza della forma nelle responsive, per il contenuto e per le speciali notizie milanesi.

Sosta: a pag. 49 (il libercolo è di 225 paginette fitte) Z. S. scrive all' amico parole pungenti sui napoletani, che però dice di " sveltissimo ingegno „ e gli riporta alcuni brani di una lettera da Napoli, di un tal Don Celio. " Non dispiacerà a V. S. poichè del Cimarosa mi si mostra tenero, apprendere ciò che di Lui mi scrive, sul natìo dialetto, uno di questi partenopei, tal Don Celio......, avvocato di cause poche ma oneste, che io conobbi nel mio breve soggiorno in quella metropoli. „ Don Celio scrive del 1778 e accenna alla rappresentazione dell'opera del Cimarosa Le stravaganze in amore " allo teatro delli Fiorentini, „ che dice stupendissima e molto applaudita. Quindi parla con manifesto orgoglio delle sue relazioni col Cimarosa e esce in queste curiose parole: " Si degna venire da

noi la sera e dovreste vederlo appiccicare con le mie figlie. Con tutto che è grasso (?) le guasta la testa, specialmente a Donna Carolina, ma Donna Giulietta s' infuria quando il maestro marca troppo li suoi scherzi. „

Il Seriman, quantunque umorista, non fa comenti; li faremo noi brevemente. Certo che divisa dal suo contesto, questa notiziola acquista un rilievo che non ha e potrebbe prestarsi pure, in grazia dei modi di dire ingenuamente usati e col celore proprio del meridionale, a congetture alquanto arrischiate sui costumi del tempo e della casa di Don Celio, degno di comparire nelle *Memorie* del Casanova. Egli potrebbe passare per uno de' *padri papurchi* di cui parla il nostro Cerlone, o per lo meno così infatuato dal suo ospite, appena trentenne se nato nel 1749, da concedergli, di appiccicarsi alle sue figlie e di guastare loro la testa! Ma si rassicurino i lettori, poichè si tratta senza dubbio di qualche innocente baruffa, seguìta una mezza volta, per la quale si venne fra i tre burlescamente alle mani e, nella zuffa, Donna Carolina ne ebbe disordinati i bei ricci, finchè Donna Giulietta con garbo opportuno non ebbe sedati gli spiriti bollenti dell' avversario grassottello.

Don Celio, in ogni modo, doveva essere di buona pasta e senza pose da Aristide; ma, comunque si voglia, io ho reso completo nella mia mente il quadretto. Ho visto un salottino settecento e il cembalo in un canto e il giovine maestro, che per fortuna non aveva potuto leggere Schopenhauer e credo non lo avrebbe letto neanche ora, seduto fra le due vergini in capillis, e Don Celio dall'altra parte e forse a dovuta distanza; e, fra una suonatina e l'altra, ho udito un vivo scoppiettio di frasi e di motti: e mi è parso che il rappresentare, con la scorta di uno scrittore degno di menzione, la scenetta, recasse una nota geniale e non fosse del tutto disdicevole a una raccolta intesa a celebrare i fasti del grande illustratore delle nostre patrie melodie; il quale tanti allori doveva poi ottenere in quella stessa nobile città, dove era giunta, grazie pure a Don Celio, la fama del successo delle sue *stravaganze in amore*.

Portici, maggio 1900.

Luigi Antonio Villari



On. Sig. Presidente

Mi duole assai di non poter prendere parte, con un mio scritto, alle onoranze che si rendono nella sua patria all'immortale Cimarosa. Il rinascere e rinnovarsi della musica, nel secolo passato a Napoli, fu, dopo una lunga oppressione, la prima liberazione dello spirito italiano, quasi il primo principio del risorgimento nazionale. A scrivere sopra un fatto di così grande importanza, nel quale tanto risplende il nome del Cimarosa, si richiedono cognizioni sulla storia della musica, che io non ho.

Debbo quindi pregarla di scusarmi, se non sono in grado di soddisfare il desiderio del comitato dalla S. V. Ill.ma presieduto.

Sono con ossequio

Firenze, 24 dicembre 1899.

Dev. obl.
P. Villari.

On. Avv. Pietro Rosano - Napoli.

Modesto tributo!

. . . . . " è certamente uno dei più consolanti e promettenti sintomi della nuova vita " nazionale dell'Italia, il succedersi e moltiplicarsi, in tutte le parti della penisola, feste locali, " monumenti di letteratura e d'arte in onore di insigni concittadini, per lungo tempo dimenti- " cati dalla grande maggioranza dei posteri. „

(C. F. Gabba)

Se onorare i grandi, estinti, e commemorarne il merito nelle ricorrenze centenarie, ne ravviva ne' posteri la memoria, sarebbe altresì dovuto ai contemporanei che illustrano, con le opere dell'ingegno, la patria, dimostrare loro l'affettuoso orgoglio che meritano.

Invece si fa gran conto degli estinti e non s'incoraggia abbastanza chi vive, diffidandone sovente e non di rado privandoli del calore di quella viva simpatia, che è sprone ad ogni impresa intellettuale.

Quanti giovani, oggi, potrebbero sviluppare e perfezionare il loro genio musicale se fossero incoraggiati, aiutati e non soffocati invece dalla indifferenza o isteriliti dalle amare lotte per l'esistenza?.....

Quanto diversa sarebbe stata la gloriosa carriera di Domenico Cimarosa se non si fossero trovati sul suo cammino un Padre Porzio, un Gennaro Manna, ed una signora Ballante! Furono queste modeste persone, che intendendolo, cooperandosi alla sua coltura, al suo benessere, alla felicità sua, contribuirono a farne una gloria della divina arte musicale ed un orgoglio d'Italia, giustamente ora rivendicato dalla diletta di lui città natale che si apparecchia a festeggiarne ed onorarne la memoria.

Roma, maggio 1900.

Fanny Zampini Salazar



Tempi bbèlli

Tu tté né stavi accanto ar cantérano
E ccrédo che ffacévi la carzétta:
Laggiù ttu' zia, co' la córóna i' mmano,
S'appénnicava sèmpre, povérétta.

E io mé t'aggustavo; é intanto, Bbétta,
Mé té facévo sótto piano piano.
Ma ttu, ccattiva, nun mé davi rètta
E mmé dicevi: "Stàttene lontano."

Allora té sfilavo er mazzarèllo,
E lo facévo aruzzicà' per tèra.
Tu, tt'inchinavi ggiù pp' ariccojéllo,

T'arzavi, é tté trovavi in braccio a mmé,
Nun t'aricordi ppiù ddé quéla séra
Che zzia s'arzò, ccé vidde, é fféce: "Ohé?!"

Roma, 10 novembre 1900.

Giggi Zanazzo



Langsames Walzertempo.

„In lauschiger Nacht"

Walzer

von C. M. Ziehrer

p

rit.

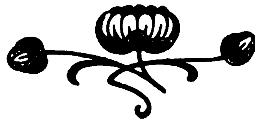
a tempo

fp

rit.

a tempo

Wien, 19ten Mai 1900





Beethowen
Statua di Francesco Jerace

Stimatissimo amico, 1)

Non so se potrò essere coverto dal manto della vostra generosa indulgenza; ne dubito, per quanto senta di avervi quasi dritto. Vi prego di considerare che se Cimarosa non fu in cima dei miei pensieri, non si deve da ciò conchiudere, che non vi fosse Rosano, alle cui esortanti quanto laconiche cartoline non risposi, che per la speranza di presentare all'amico non la promessa di uno scritto, ma il compimento di quella già fatta. E non mi riuscì per la moltitudine dei doveri miei, che da più tempo non mi consentono il dritto di scelta. Giudicate voi l'entità della colpa per la omissione del dovere di amico. Invoco però la involontarietà e le attenuanti, e non me le negherete, e mi continuerete la vostra amicizia, alla quale tengo come ad una delle cose più preziose che mi appartengono. Che se indugiasse la pubblicazione del vostro Unico Cimarosa sino al 15 settembre, io, che dovrò ritornare il 12, potrei pel 25 presentarvi su lui un qualsiasi pensiero, in che sarei agevolato se poteste mandarmi dell'artista qualcuna delle più complete biografie, che mi fornisca più ampia materia per una sintesi della sua mente di uomo e di artista.

State sano e conservatemi la vostra amicizia in ricambio dell'affetto e della stima fortissimi che vi riprotesta

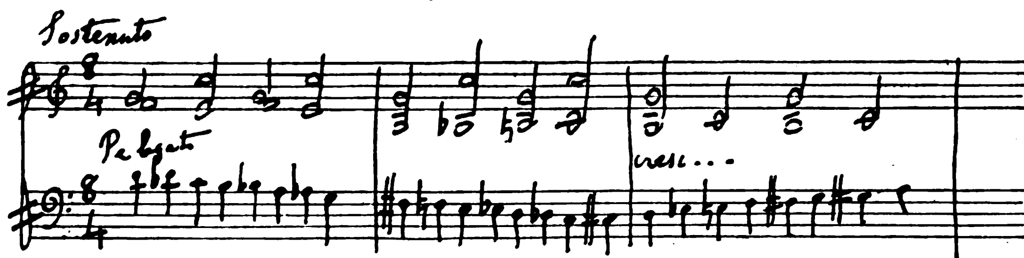
Lucerna, 20 agosto 1900.

Il Vostro
L. Bianchi

Ill. Sig. Avv. Pietro Rosano - Napoli



Sol, Do





1) Questa lettera ed i lavori che seguono, giunsero quando non era più possibile la pubblicazione per ordine alfabetico.

(Dal 2° Preludio e fuga per Organo)

Preludio
Moderato

G. Cotrufo op. 41 n. 2

Manuale

p. legato

Espr. Gamba 8'

Pedale

16' 8'

G.O. Principale 8'

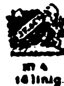
riten

Espr.

etc.

Napoli 7 Novembre 1900

G. Cotrufo

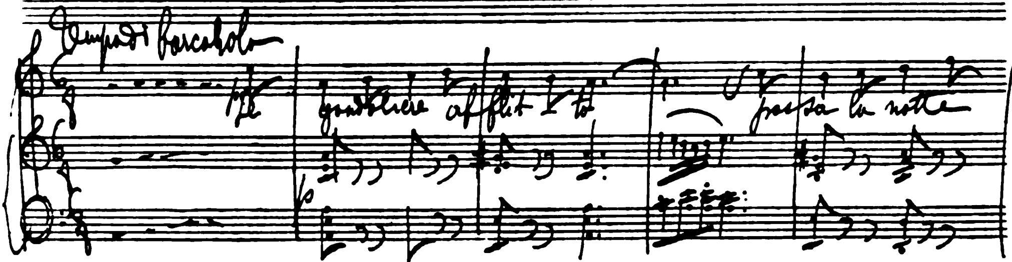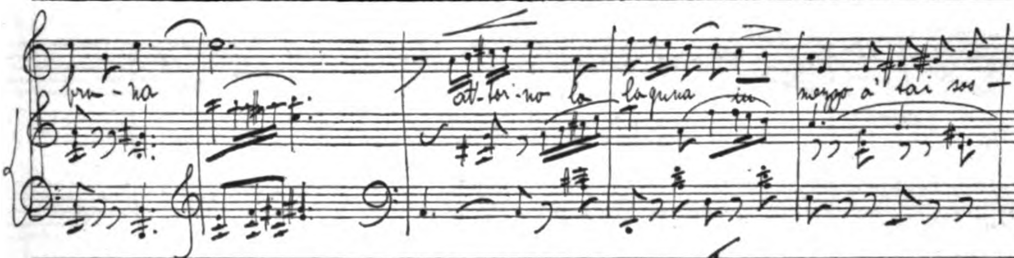




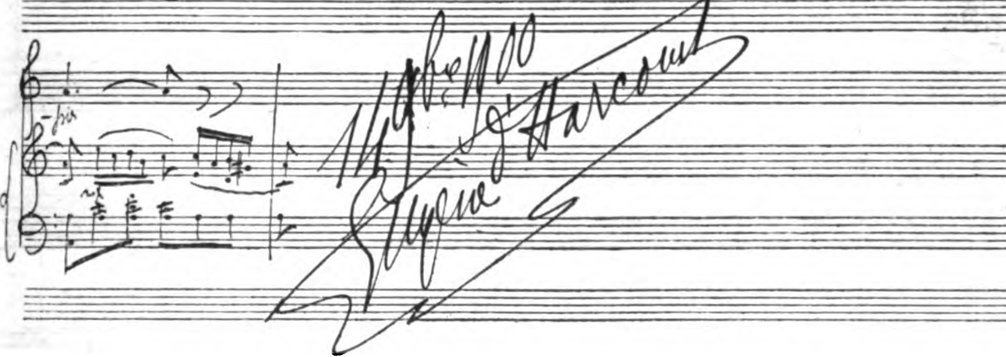
Al divino autore del Matrimonio Segreto!
Domenico Cimarosa

Povero Gondoliere
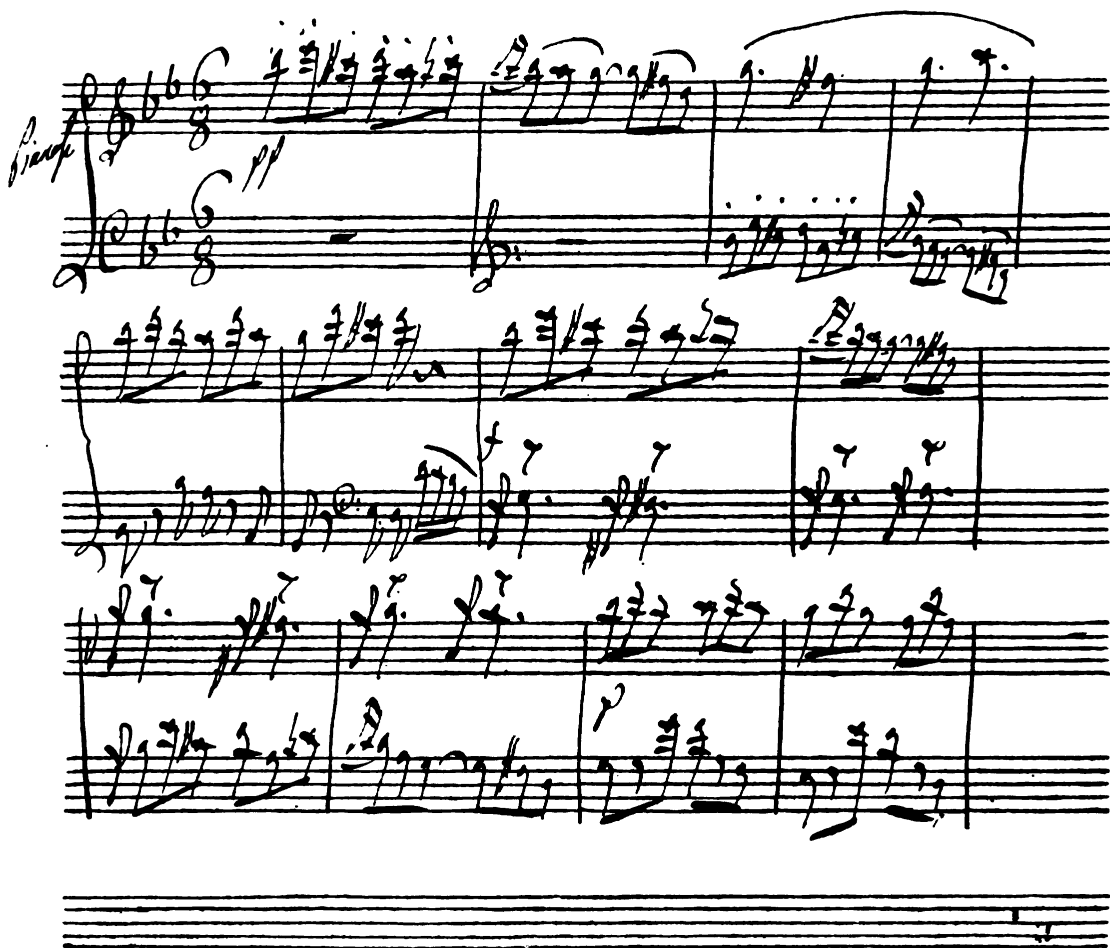
Parole di J. Dey — Musica di Eugenio d'Harcourt.
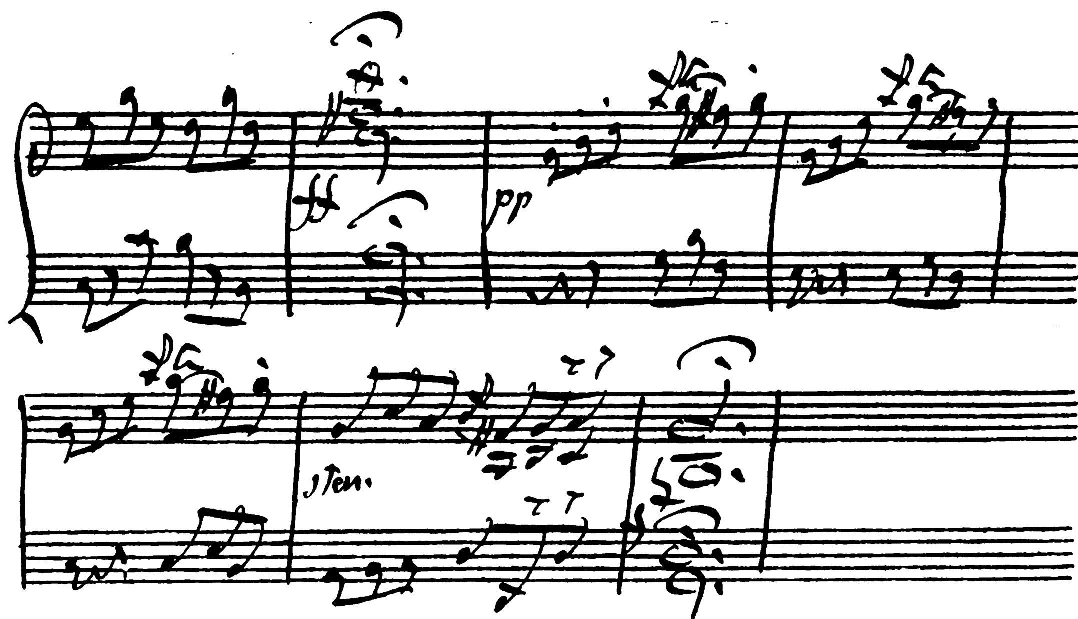









Allegretto
Nicola d'Arienzo

pp

cres - - - - - -

pp


pp
Ten.



Rome 7 novembre 1900

Le matin vient de paraître et c'est déjà le soir - arrive le printemps - et c'est déjà l'hiver - rêves et désirs vous allez bientôt fuir emportés sur l'aile de l'oubli.

Christian de Bertier

Aria per Basso comico nell'opera ...

Maestoso

Del Reggente! del Reggente!

All.o Moderato

Pianoforte

f

Oh! son morto... io svengo già... Con un

p

ritenuto .....

uomo sì possente! Chi m'aiuta per pietà? Sento ge-

col canto

a tempo

p

larmi... Sento agghiacciarmi... e dove correre? Che cosa

far? Sento ge-larmi.... sento agghiacciarmi .. e dove

correre?.. che cosa far? debbo far strepito, o non par-

-lar? debbo far strepito, o non parlar? Oh!

se sor-prenderli po-tessi! Oh!

Camillo de Nardis li ottobre 1900



Nel riandare la storia della Musica italiana antica e moderna, si trova che a Vienna tutt' i grandi Maestri trovarono protettori alla Corte, ammiratori nel pubblico. Che più bell'omaggio può dunque rendere Vienna a Cimarosa, se non quello di festeggiarlo, come festeggiò Donizetti nel 1897, ricordandolo con ammirazione sincera e con pietà profonda! Ed a questa festa, a questo pietoso ricordo sono lieto e fiero di poter partecipare

Vienna, novembre 1900. **Angelo von Eisner-Eisenhof**



Er criente e ll' avvocato

I.

Sò du' ore che chiacchiera er criente
E ddaje che aripete a l' avvocato:
— Pè carità che nun se scordi gnente
De tutti que' l' appunti che j' ho ddato;

Lei deve dì che mm' hanno calugnato
Ch' io sò un galantomone, sò innocente,
Ma ppoi mettemo er caso ch' ho rubbato
Che cc' era quarchiduno llì presente?

Dunque m' aricommanno, abbia pacenza,
L' aspetto ggioveddì, llì ar coridore
Vicino a la Sezzione de l' udienza . . .

Abbadi a nun mancà pè carità,
Che ortre che se tratta de l' onore
Se tratta de la propia libertà!

II.

Ecco che ariva er giorno de l' udienza
Er criente a le otto ggià sta llì,
E sse mette a gguardà co' n' impazzienza
Da dove l' avvocato ha dda vienì;

Spasseggia, se cumincia a impensierì,
Lo vorebbe trovà de prepotenza,
E appena che lo vede comparì
Je va subbito incontro de fughenza.

E j' ausa 'na mucchia de riguardi....
Se scappella e ddomanna: — È tutto pronto?
Stavo in paura che vienisse tardi;

M' ha ffatto sta su li carboni ardenti
..... A proposito, vòle quarche acconto?
Lo dica, sa, nun faccia comprimenti.

III.

È mezzogiorno, termina er processo
E ll' avvocato chiede li quatrini,
Ma mmò er criente nun è più l' istesso,
Adesso cerca tutti li rampini.

Nun più scappellamenti, nun più inchini,
Nun s' aricorda più quer ch' ha promesso
Cerca a squajasse da li Filippini 1)
Mò tocca a ll' avvocato a annaje appresso.

Presempio si er criente è stato assorto
Dice: — Manco serviva l' avvocato.....
Bastava un mozzirecchia, un beccamorto;

Si invece s' è bbeccato 'na condanna
Je fa: — Doppo che vado carcerato
Ho ppuro da pagà chi mme ce manna?

Roma, 12 novembre 1900 **Adolfo Giaquinto**



Dr. Wilhelm von Hartel
Minister für Cultus und Unterricht

1) Località dove risiedono i tribunali.

Offerte

finora ricevute per l'Istituzione di Beneficenza

che dovrà sorgere

in onore di Domenico Cimarosa [1]

1. Province e Comuni

Ente che ha offerto	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Province					
Benevento	100	»			
Napoli	12000	»			Capitale del reddito necessario pel mantenimento di un alunno nella nuova Istituzione.
Reggio Calabria	100	»	100	»	
Terra di Lavoro	12000	»			A rate annuali di L. 2400, delle quali, la prima fissata nel bilancio 1900.
Comuni					
Alessandria	20	»	20	»	
Arzano	20	»	20	»	
Aquara	5	»	5	»	
Aversa	1000	»	333	34	
Bergamo	20	»	20	»	
Borgo Panicale	10	»	10	»	
Bracigliano	30	»	30	»	
Campeggine	10	»	10	»	
Campodipietro	25	»	25	»	
Capua	200	»			
Casale Marittimo	10	»	10	»	
Casalecchio di Reno	20	»			
Casaluce di Aversa	150	»	150		
Casapulla	10	»	10	»	
Caserta	30	»	30	»	
Cassino	50	»			
Castel di Casio	10	»			
Castelmaggiore	5	»	5	»	
Castellabate	20	»			
Castiglione de' Pepoli	10	»			
Catanzaro	30	»	30	»	
Cavezzo	10	»	10	»	
Cento	10	»	10	»	
Cernia	5	»	5	»	
Contessa Entellina	20	»	20	»	
Cortemilia	20	»	20	»	
Cussola	10	»	10	»	
Elena	50	»			
Fabbrica di Roma	5	»	5	»	
Fabbro	10	»	10	»	
A riportarsi	26025	00	898	34	

1) Le somme riscosse sono tutte depositate al Banco di Napoli con libretta intestata al Barone Alfonso Compagna, avendo il Comitato anticipato di proprio danaro tutte le somme occorse per spese generali e per stampa di questo volume.

Ente che ha offerto	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	26025	00	898	34	
Firenzuola	10	»	10	»	
Fondi	15	»	15	»	
Galliera	10	»	10	»	
Gambatesa	30	»	30	»	
Gioia Sannitica	50	»	50	»	
Girgenti	20	»	20	»	
Giugliano Campania	30	»	30	»	
Gravina	15	»	15	»	
Gricignano di Aversa	25	»	25	»	
Grosseto	25	»	20	»	
Itri	15	»	15	»	
Macchiavalfortore	20	»	20	»	
Maddaloni	150	»			
Maiori	20	»	20	»	
Maranola	20	»			
Marcianise	150	»	150	»	
Marsciano	20	»	20	»	
Matrice	20	»	20	»	
Mestre	20	»	20	»	
Miglionico	5	»	5	»	
Monacilioni	20	»	20	»	
Montagano	10	»	10	»	
Montebello Vicentino	15	»	15	»	
Montefalcone Valfortore	10	»	10	»	
Monte Rublano	15	»	15	»	
Montesilvano	10	»	10	»	
Morrone nel Sannio	10	»			
Muro Lucano	20	»			
Napoli	4000	»			Furono depennate dalla Giunta Provinciale Amministrativa nel bilancio 1890, ma non abbiamo perduta la speranza di ottenere solto forma qualsiasi il concorso della città di Napoli.
Novara	50	»	50	»	
Orgiano	10	»	10	»	
Orta d'Atella	100	»			
Ossolaro	5	»	5	»	
Partanna	10	»	10	»	
Paterno Cremonese	5	»	5	»	
Petrella Tifernina	30	»	30	»	
Pianoro	10	»			
Picciano	10	»	10	»	
Piedimonte d'Alife	50	»	50	»	
Pietracatella	10	»	10	»	
Poggio Imperiale	20	»	20	»	
Portovenere	20	»	20	»	
Pozzuoli	20	»	20	»	
Recale	25	»	25	»	
Riccia	50	»	50	»	
Rio Marina	30	»	30	»	
Ripa Limosano	3	»	3	»	
Rocca d'Evandro	100	»	100	»	
Rombolo	8	»	8	»	
S. Ambrogio sul Garigliano	50	»			
S. Angelo le Fratte	20	»	20	»	
S. Marcellino di Aversa	25	»	25	»	
S. Mauro Forte	15	»	15	»	
S. Salvo	20	»	20	»	
S. Vittore del Lazio	100	»			
Savonno	5	»	5	»	
Scerni	5	»	5	»	
A riportarsi	31611	00	2019	34	

Ente che ha offerto	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	31611	00	2019	34	
Serra de' Conti	5	"	5	"	
Soverato	5	"	5	"	
Sozzaco	20	"	20	"	
Spinazzola	50	"	50	"	
Tervesa	5	"	5	"	
Torre di Picinardi	10	"	10	"	
Torre del Greco	20	"	20	"	
Trecate	30	"	30	"	
Urbino	5	"	5	"	
Vasto	5	"	5	"	
Venafro	40	"	40	"	
Vico di Pantano	160	"			
Vietri di Potenza	10	"	10	"	
Vittoria	20	"	20	"	
Camera di Commercio di Caserta e Benevento	600	"			
Totale	32596	00	2244	34	



2. Privati

Casato e Nome	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Acton diret. Asilo S. Antonio Aversa	10	"	10	"	
Afan de Rivera Achille	50	"	50	"	
Agreyari Braga Teresa	10	"	10	"	
Aiossa Marchesa	10	"	10	"	
Allegrini Vincenza	5	"	5	"	
Allodi Corinna	10	"	10	"	
Altavilla Maria	10	"	10	"	
Amendola Giuseppina	3	"			
Angelillo-Diana	10	"			
Aranco Cristina	5	"	5	"	
Avitabile - Castellano	5	"	5	"	
Baccelli Guido per un' incognito di Bari	425	"	425	"	
Baggi Franceschina	5	"	5	"	
Bageiani Vittorfa	10	"	10	"	
Barbarona Amalia	3	"	3	"	
Barbera Maddalena	2	"			
Barresi Ida . . . . , ...	1	"			
Basili Domenica	2	"	2	"	
Bellacicco Giovanna	5	"	5	"	
Belojoso M.	1	"			
Benedetti Serafina	5	"			
Beneventano Bassa Clementina . .	5	"			
Berardi Maria	1	"			
Bernardi Leonilda	1	"			
Berner Alba	10	"	10	"	
Bertani Rosa	1	"	1	"	
Bichi Ruspoli	3	"	3	"	
Bisi Albini Sofia	4	"			
Boccucci Cristina	5	"			
Boyer Giovannina	5	"	5	"	
Bonacci Teodorico	50	"	50	"	
Bondi Rachele	5	"			
Borgia Carlotta	5	"			
Boselli Corinna	15	"	15	"	
Bozzi Maria	2	"	2	"	
Buridan Romilda	5	"	5	"	
Caetani Onorato	25	"	25	"	
Cafiero Bice	5	"	5	"	
Calabria Giacomo	50	"	50	"	
Calderoni Gravina	25	"	25	"	
Campesi Marianna	10	"	10	"	
Campo Anna	2	"	2	"	
Cancicchina Cesira	5	"	5	"	
Cannavale	5	"	5	"	
Cantani Antonietta	20	"	20	"	
Cantoro Addolorata	5	"	5	"	
Caracciolo di Forino Conte Mario .	100	"			
Caracciolo Linda	20	"	20	"	
Caravita Giuseppe Princ. di Sirignano	100	"	100	"	
Cardamone Raffaella	5	"	5	"	
Cariati Lisetta	10	"	10	"	
Carnazza Caterin	10	"	10	"	
Carosino di Duchessa Laura . . .	10	"	10	"	
Carotenuto Maria	5	"	5	"	
Carpi Lisetta	2	"	2	"	
Caruso Corradina	1	"	1	"	
A riportarsi	1119	00	971	00	

Casato e Nome	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	1119	00	971	00	
Cascella Clotilde	10	"	10	"	
Cascella Lucrezia	10	"	10	"	
Casini Luigia	5	"	5		
Casilli Caterina	5	"			
Caso Angelina	5	"	5	"	
Caso d'Agnese Concettina	10	"			
Caso Filomena	5	"	5		
Caso Vincenzo	50	"	50	"	
Caso Regina	25	"	25	"	
Castellani Teresa	2	"	2	"	
Catani Emilia	5	"	5	"	
Cavazzocca Maria	5	"	5	"	
Ceci Concetta	15	"	15	"	
Ceci Maddalena	5	"	5	"	
Celano Assunta	5	"	5	"	
Cerfignano Baronessa	10	"	10	"	
Cerioli Maria	1	"	1	"	
Chiaraminda Armida	1	"	1	"	
Chimienti Virginia	5	"			
Ciliberti sac. Pietro	100	"	100	"	
Cipriani Bernardina	2	"			
Clagiol Nannucchi Clementina	4	"	4	"	
Cleincoli Teresa	1	"			
Cocuzza Carolina	10	"			
Colapinto Pietro	40	"			
Compagna Alfonso	50	"	50	"	
Conelli di Prospero	20	"	20	"	
Corigliano Duca e Duchessa	50	"	50	"	
Conte Mariannina	10	"	10	"	
Cordella Severina	5	"			
Cosentini Maria	5	"	5	"	
Costa Baronessa di Cremoni	5	"			
Cultrera Delizia	10	"	5	"	
Cuocolo Francesca	5	"	5	"	
Curatolo Laura	2	"	2	"	
Curatolo Maria	5	"	5	"	
Dalombella Luisa	1	"			
Dal Verme Luchino	10	52	10	52	
D'Amato Maria	10	"	10	"	
Danioni Fogazzaro Ida	5	"	5	"	
De Chiara Luisa	10	"	10	"	
De Filippis Carlo	100	"	100	"	
Delail (Superiora S. Agostino)	50	"	50	"	
Del Balzo Duca Ernesto	100	"	100	"	
Del Balzo Duchessa	20	"	20	"	
Del Bello Enrichetta	2	"			
De Leone Teresa	25	"	25	"	
De Leone Clotilde	10	"	10	"	
Del Giudice Anna	5	"	5	"	
Del Giudice Carlo	25	"			
Del Vasto Maria	5	"			
Del Vecchio Clotilde	5	"	5	"	
De Martino Diana Capocchiano	20	"	20	"	
De Micco Elvira	2	"			
De Nardis Camillo	5	"	5	"	
De Paola Luisa	10	"			
De Paola Olimpia	5	"			
A riportarsi	2047	52	1761	52	

Casato e Nome	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	2047	52	1761	52	
De Riseis Baronessa	10	,,	10	,,	
De Rosa Colella Irene	10	,,			
D' Errico Senatore Felice	500	,,	500	,,	
De Sanna Roberto	100	,,	100	,,	
De Silva Clelia	5	,,	5	,,	
De Simone Giuseppe	10	,,	10	,,	
De Stefanis Maria	5	,,	5	,,	
Destino Venezia Maria	5	,,	5	,,	
Detonno Antonio	6	45	5	50	
De Varela Maria Teresa	100	,,	100	,,	
Diana Trentalance Maria	10	,,	10	,,	
Di Carlo Giovannina	5	,,	5	,,	
Di Carfiggi Marchesa	10	,,	10	,,	
Di Castiglione Baronessa Bacole .	5	,,	5	,,	
Di Jacova Rachele	10	,,	10	,,	
Di Jacova Rosina	10	,,	10	,,	
Di Laurenzana Gaetani Luigi . . .	200	,,			
Di Laurenzana Gaetani Roberto . ,	250	,,			
Di Martino Francesco	5	,,			
Di Santa Severina, Principessa . .	5	,,	5	,,	
Di Serranova, Marchesa	20	,,	20	,,	
Di Spadafora Baronessa Concetta .	10	,,			
Donatelli Clorinda	1	,,	1	,,	
Donatellli Sofia	1	,,			
Donatini Assunta	2	,,	2	,,	
D'Ovidio Maria	5	,,	5	,,	
Esudafy Elisa	10	,,	10	,,	
Fabozzi Vincenzina	10	,,	10		
Farara Lucia	5	,,			
Farucci Margherita	5	,,	5	,,	
Fasoli Addolorata	10	,,	10	,,	
Fasoli Ieva Addolorata	5	,,	5	,,	
Fava Saverio, Ambasciatore, raccolte a Washington	245	70	245	70	
Ferini Eugenia	5	,,			
Ferini Chiara	5	,,			
Ferri Rosano Maria	25	,,	25	,,	
Filangieri di Candida	10	,,	10	,,	
Filiasi Marchesa	25	,,	25	,,	
Filiasi Luigi	50	,,	50	,,	
Fiocca Enrichetta	5	,,			
Fiodella Sisto	50	,,	50	,,	
Fiordiliso Irene	10	,,	10	,,	
Fiordiliso Macrina	10	,,	10	,,	
Fiume Contessa Perelli	10	,,	10	,,	
Franchetti Leopoldo	50	,,	50	,,	
Funelli Maria	1	,,			
Fuortes Angelina	2	,,			
Furlò Antonietta	1	,,	1	,,	
Fusco Sofia	1	,,	1	,,	
Gaetani di Castelmola	20	,,	20	,,	
Gallo Francesca	1	,,			
Gambarola Erminia	1	,,	1	,,	
Cennari Rosa	1	,,	1	,,	
Giannone Rosina	5	,,	5	,,	
Gianturco Emanuele	50	,,	50	,,	
Ginistrelli Cristina . .	5	,,	5	,,	
A riportarsi	3981	67	3194	72	

Ente che ha offerto	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	3981	67	3194	72	
Giosuè Brigida	5	,,	5	,,	
Girone Carmela	10		10	,,	
Girone Giuseppina	20	,,	20	,,	
Gozzo Concettina	5	,,			
Grosso Marianna	5	,,	5	,,	
Guadalupi Maria	10	,,	10	,,	
Heusch-Gori Paolina	5	,,	5		
Iacobellis Irene	5	,,	5		
Iadaresta-Castaldi Caterina	25	,,	25	,,	
I F. (S. Anna dei Lombardi)	3	,,	3	,,	
Imbelloni Paolina	6	,,	3	,,	
Iolio Clorinda	2	,,	2	,,	
La Canna Silvia	10	,,			
Laccetti Albina	10	,,	10	,,	
La Valle Antonio	10	,,			
Leonetti Raffaele	50	,,	50	,,	
Leo Clementina	2	,,	2	,,	
Licitra Nicita Concetta	5	,,	5	,,	
Lomanto Nina	5	,,			
Lombardi Nicola	100	,,	100	,,	
Longo-Cappellano Annina	5	,,	5	,,	
Lops Giulia	15	,,	15	,,	
Losapio Maria	1	,,	1	,,	
Lucernari Conte	50	,,	50	,,	
Lupoli Manna Filomena	10	,,	10	,,	
Magaldi Nicoletta	5	,,	5	,,	
Maggiulli Bitonti Teresa	13	,,			
Magnanini Veronica	4	,,	4	,,	
Malancola Angela	5	,,	5	,,	
Marciano Mario	5	,,	5	,,	
Marticano Letizia	5	,,			
Martinelli Maria	5	,,			
Martini Casilli Maria	5	,,			
Martino Giuseppina	5	,,	5	,,	
Martino Vincenzina	1	,,			
Martinus Joseph	10	50	10	50	
Marvasi Elisabetta	5	,,	5	,,	
Masiti Maria	25	,,			
Massei Concetta	10	,,	10	,,	
Mastroiacovo Potenzina	5	,,	5	,,	
Mastroserio Antonia	1	,,	1	,,	
Mazzano Addolorata	1	,,	1	,,	
Mazzoni-Grassi Carlotta	2	,,			
M. C. Aversa	25	,,	25	,,	
Melchionna Francesco Paolo	9	85	9	85	
Melodia Matilde	10	,,	10	,,	
Miraglia Maria	3	,,	3	,,	
Migliore Agostino	5	,,	5	,,	
Montuoro Cordova	10	,,			
Morelli Enrico	50	,,	50	,,	
Mosciasi Misasi Teresa	2	,,	2	,,	
Motta Brigando Anna	2	,,	2	,,	
Municchi Rosano Anna	50	,,	50	,,	
Natale Francesca	2	,,	2	,,	
Natucci Giuseppina	2	,,	2	,,	
Nigra Costantino	10	,,	10	,,	
Nominala Concetta	2	,,	2	,,	
A riportarsi	4651	02	3765	07	

Ente che ha offerto	Somma				Annotazioni
	offerta		versata		
Riporto	4651	02	3765	07	
Orabona Adele	10	„	10	„	
Orabona Carmela	25	„	25	„	
Orlandi Ninetta	10	„			
Palazzi Giannuzzi Rosina	50	„	50	„	
Panizza Teresina	10	„	10	„	
Panizzi Giuseppina	1	„	1	„	
Panizzi Mariannina	5	„			
Pantaleone Clementina	1	„			
Parente De Lieto Giulia	10	„	10	„	
Parente De Ferraris Giulia	10	„	10	„	
Parmiggiano Giuseppina	10	„	10	„	
Papafaro Contessa Maria	3	„	3	„	
Pavoncelli Demetria	10	„	10	„	
Pelagalli Bianca	10	„	10	„	
Perrella Leonilda	2	„	2	„	
Perris Ermelinda (Cosenza)	2	„	2		
Penis Ermelinda (Corena)	2	„			
Petra Doveri Bertinelli	1	„	1	„	
Pianese Virginia	3	„	3	„	
Pinto Carmelina	5	„	5	„	
Pirolo Agata	5	„	5	„	
Pirolo Amalia	10	„	10	„	
Pirolo Raffaela	10	„	10	„	
Pitterà Erminia	5	„			
Piva Francesco	5	„			
Pizzi Clarice	5	„			
Pizzorni Giuseppina	10	„			
Pizzuti Adele	10	„			
Platania, Pietro per se e per altri	49	„	49	„	
Pozzo Rachele	5	„			
Praga Luigia	2	„			
Prota Beatrice	5	„	5	„	
Prudenzano Concetta	3	„	3	„	
Questa Todisco Eugenia	5	„	5	„	
Quintieri Capocchiano Emma	100	„	100	„	
Quinto Concetta	20	„	20	„	
Ragazza Antonia	6	45	5	50	
Reale Ermelinda	1	„			
Reale Ermelinda	1	„	1	„	
Ricciardi Giustina	10	„	10	„	
Rocco Andreassi	2	„			
Rochira Amalia	5	„	5	„	
Romano Russo Anna	10	„	10	„	
Romano Colella Anna	20	„	20	„	
Romano Giuseppe	100	„	100	„	
Romano Raffaela	5	„	5	„	
Roncalli Elisa	10	„	10	„	
Rondinella Teresa	2	„	2	„	
Rondinella Teresa	3	„			
Rosano Francesca	50	„	50	„	
Rosano Pietro	300	„	300	„	
Rosselli Teresa	2	„	2	„	
Rossi Adele	5	„	5	„	
Rossi Maria	5	„	5		
Ruffo Filippo	50	„	50	„	
Russomando Maria	1	„			
Ruta Maria	10	„	10	„	
A riportarsi	5678	47	4724	57	

Ente che ha offerto	Somma offerta		Somma versata		Annotazioni
Riporto	5678	47	4724	57	
Ruta Francesco Paolo	60	„	60	„	
Sansone Rosina	5	„	5	„	
Santachiara Cesira	1	„	1	„	
Satta Sistina Baronessa	20	„	20		
Sgambati Giuseppina	5	„	5	„	
Scattaglia Anna	20	„			
Sciacca Elvira	50	„	50	„	
Scotti Cappa Carolina	2	„	2		
Senese Isolina	3	„	3	„	
Silvestri Giuseppina	5	„	5	„	
Sindaco di Mogliano Veneto pei privati	12	25	12	25	
Soliani Naborre	20	„	20	„	
Sparano Maria	5	„	5	„	
Spetrini Grimaldi Elisa	50	„	50	„	
Spinelli de Vingilio Maria	10	„			
Stuk Alberto	75	„			
Tadini Virginia	10	„	10	„	
Tamburini Emilia	20	„			
Tammaro Antonia	7	„	7	„	
Tammaro Giulia	2	„	2	„	
Tammaro Rossi Silvia	10	„			
Teti Filippo	50	„	50	„	
Tortone Clementina	10	„	10	„	
Tozzi Emilia	100	„	100	„	
Treves Matilde	20	„	20	„	
Tusa Anna	5	„			
Umiltà	5	„	5	„	
Valinoti Rosina	2	„			
Vanni Carlo	6	45	5	„	
Velotto Camilla	4	„			
Venturini Maria	10	„			
Vernieri Giuseppa	5	„			
Vescovo df Bayonne	5	„	5	25	
Viciglione Luisa	5	„	5	„	
Vimercati Rina	1	„			
Visocchi Martire Anna	50	„	50	„	
Vitale Adelaide	10	„	10	„	
Vitale Giovanni	50	„	50	„	
Voli Carelli Giuseppina	10	„	10	„	
Weillschott Maria Filippa	50	„	50		
Zamagna Carmela	16	„	16	„	
Zappalà Dorotea , ...	2	„			
Zezza Carlo	110	„	110		
Zincone Emilia	5	„	5	„	
Totale	6602	17	5483	07	

Epilogo

Province, Comuni ed altri Enti	32.596		2244	34
Privati	6.602	17	5483	07
Totale	39.198	17	7.727	41



Indice

Scrittori

Musicisti

Incisioni

